E. T. A. HOFFMANNS
MUSIKALISCHE ANSCHAUUNGEN

NEBST EINEM ANHANGE

ÜBER BISHER UNBEKANNTE REZENSIONEN HOFFMANNS
FÜR DIE LEIPZIGER ALLGEMEINE MUSIKAL. ZEITUNG.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

BEI DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER ALBERTUS-UNIVERSITÄT ZU KÖNIGSBERG I. PR.

VON

ERWIN KROLL

AUS DEUTSCH-EYLAU.

KÖNIGSBERG I. PR.
DRUCK VON EMIL RAUTENBERG.
1909.

Gedruckt mit Genehmigung der philosophischen Fakultät der Albertus-Universität zu Königsberg i. Pr.

Referenten: Prof. Dr. R. Meißner,
Prof. Dr. H. Baumgart.

MEINEN LIEBEN ELTERN.

Inhaltsübersicht.

Für die Erkenntnis von E. T. A. Hoffmanns Wirken als Musikschriftsteller ist bis heute trotz der schon seit langer Zeit wieder erwachten Anteilnahme für den Dichter Hoffmann verhältnismäßig wenig geschehen. Im folgenden soll daher unter Benutzung des gesamten bis jetzt vorliegenden Materials eine Darstellung von Hoffmanns Verhältnis zu den einzelnen Musikern und von seinen musikalischen Grundanschauungen überhaupt gegeben werden. Ein Verzeichnis sämtlicher Schriften von und über Hoffmann (bis 1904) bietet K. Goedekes »Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung«. [2]Dresden. 1904. Bd. VIII. S. 468 ff. Von den seit 1904 erschienenen Arbeiten über Hoffmann sind hier folgende zu nennen:

Moos, Hoffmann als Musikästhetiker. (»Die Musik.« 6. Jahrg. Heft 14. S. 67 ff.)

H. v. Wolzogen, E. T. A. Hoffmann und Richard Wagner. (»Deutsche Bücherei.« Bd. 63.)

O. F. Walzel, Deutsche Romantik. Leipzig. 1908.

E. Istel, Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Leipzig. 1909.

H. v. Müller, Hoffmann und Härtel. Neue Mitteilungen über ihren Verkehr in den Jahren 1799—1819. Privatdruck (vgl. »Süddeutsche Monatshefte.« Dezember 1907, Januar, März 1908).

Für unsern Zweck kommen neben den in Goedekes »Grundriß« aufgezählten Werken Hoffmanns, die ich nach Grisebachs Ausgabe ([1]Leipzig. 1900.) zitiere, vor allem seine ebenfalls im »Grundriß« verzeichneten Rezensionen für die Leipziger »Allgemeine Musikalische Zeitung« und für verschiedene Berliner Blätter in Betracht. Während von den Beiträgen Hoffmanns für Berliner Zeitungen bis jetzt erst wenige bekannt sind, haben folgende Leipziger Rezensionen Hoffmann zum Verfasser:

Rez. 1. über Witt, Sinf. V. Bd. XI, Sp. 513—517.
= 2. = Witt, Sinf. VI. Bd. XI, Sp. 517—521.
= 3. = Fioravanti, Virtuosi ambul. Bd. XII, Sp. 204—208.

Rez. 4. über Romberg, Pater noster. Bd. XII, Sp. 209—212.
" 5. " Beethoven, Sinf. V. Bd. XII, Sp. 630—642 u. 652—659.
" 6. " Gluck, Iphigenie in Aulis. Bd. XII, Sp. 770—773, 784—789.
" 7. " Weigl, das Waisenhaus. Bd. XII, Sp. 609—619.
" 8. " Paer, Sophonisbe. Bd. XIII, Sp. 185—193.
" 9. " Beethoven, Coriolanouvertüre. Bd. XIV, Sp. 519—526.
" 10. " Méhul, Ouvertüre zu la chasse. Bd. XIV, Sp. 743—747.
" 11. " Pustkuchen, Choralbuch usw. Bd. XIV, Sp. 791—797.
" 12. " Gyrowetz, der Augenarzt. Bd. XIV, Sp. 855—864.
" 13. " Beethoven, Trios (op. 70). Bd. XV, Sp. 141—154.
" 14. " Braun, Sinf. Wilms, Sinf. Bd. XV, Sp. 373—380.
" 15. " Beethoven, Messe (op. 86). Bd. XV, Sp. 389—397 u. 409—414.
" 16. " Beethoven, Egmontmusik. Bd. XV, Sp. 473—481.
" 17. " Bergt, Oratorium. Bd. XVI, Sp. 5—17.
" 18. " Elsner, Ouvertüren. Bd. XVI, Sp. 41—46.
" 19. " Schneider, Klaviersonate. Bd. XVI, Sp. 221—227.
" 20. " Reichhardt, Klaviersonate. Bd. XVI, Sp. 344—350.
" 21. " Boieldieu, Der neue Gutsherr. Bd. XVI, Sp. 669—673.
" 22. " Oginski, Polonäsen. Bd. XVI, Sp. 792—794.
" 23. " Riem, Zwölf Lieder. Bd. XVI, Sp. 680—692.
" 24. " Spohr, Sinf. I. Bd. XIII, Sp. 797—806, 813—819.

Über die beiden letzten, von mir entdeckten Rezensionen (23, 24) vergl. den Anhang dieser Arbeit.

A.

Musiker und ihre Werke im Urteile Hoffmanns.

I. Instrumentalkomponisten.

1. Sinfoniker.

a) Haydn, Mozart, Beethoven.

Was Hoffmann für das Romantische in der Musik hält — er setzt das Romantische, wie wir sehen werden, letzten Endes der Vereinigung mit dem Unendlichen gleich[1] —, das sieht er am reinsten in den Tonschöpfungen Haydns, Mozarts und Beethovens ausgesprochen. Haydn und Mozart sind ihm die Schöpfer der neueren Instrumentalmusik (Rez. 1. 5. 14.). Sie »zeigen uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie. Wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innerstes Wesen, ist Beethoven. Die Instrumentalkompositionen aller drei Meister atmen einen gleichen romantischen Geist,« was »in dem gleichen innigen Ergreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst liegt; der Charakter ihrer Kompositionen unterscheidet sich jedoch merklich« (Gris. I, 38. VII, 153.).

Haydn.

In Haydns Kompositionen herrscht der Ausdruck eines kindlichen, heiteren Gemütes. »Seine Sinfonien führen uns in unabsehbare grüne Haine, in ein lustiges, buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reigentänzen vorüber; lachende Kinder

[1]) In dem Aufsatz »Alte und neue Kirchenmusik« heißt es (Gris. VII, 152): »... diese Unruhe regt ein das Unbekannte, das Wunderbare ahnendes Gefühl auf, und der Geist überläßt sich willig dem Traum, mit dem er das Überirdische, das Unendliche zu erkennen glaubt. ..... dies ist .... der Ausdruck des Rein-Romantischen, wie es in Mozarts, in Haydns Kompositionen lebt und webt.« Vgl. R. Huch, Ausbreitung und Verfall der Romantik. 1902. S. 201 ff., 225 ff. — Grisebach, Einleitung seiner Ausgabe. S. XXXVIII ff. — Grunsky, Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 1902. I. Teil, S. 58—63. — Ellinger, E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke. 1894. S. 37.

hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen. Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit, wie vor der Sünde, in ewiger Jugend; kein Leiden, kein Schmerz, nur ein süßes, wehmütiges Verlangen nach der geliebten Gestalt, die in der Ferne im Glanz des Abendrotes daher schwebt, nicht näher kommt, nicht verschwindet; und so lange sie da ist, wird es nicht Nacht, denn sie selbst ist das Abendrot, von dem Berg und Hain erglühen« (Gris. I, 38). — Hoffmann kommt in seinen Schriften und Rezensionen oft auf Haydnsche Sinfonien und sonstige Intrumentalwerke zu sprechen, ohne bestimmte Schöpfungen des Meisters zu nennen (Gris. I, 229. VIII, 237). In Rez. 1 heißt es: »Witt hat sich Haydn zum Muster und Vorbild genommen«; und weiterhin: »Das Trio ist ein Solo für Flöte und Fagott und klingt sehr wie ein Walzer, was man indessen auch manchen Haydnschen Menuetten vorwerfen kann, wiewohl diese sonst immer an einer reich besetzten Tafel die pikanteste Schüssel sind. (Vergl. auch Rez. 5, zu Anfang der Besprechung des dritten Satzes der C-Moll-Sinfonie.) Irgend eine geniale Wendung eines anfänglich ganz gewöhnlich erscheinenden Gedankens frappiert dort den Zuhörer, und vorzüglich in den Trios sind oft nur dem Kenner in dem heiteren Flusse naiver Gedanken die tiefsten Künste der Harmonik bemerkbar.« In Rez. 19 lesen wir: »Der letzte Satz (der Schneiderschen Sonate) ... hat ein frisches, lebendiges Thema, das rücksichtlich seiner Haltung und seines Schwunges an manche Rondos in Haydnschen Sinfonien erinnert.« Desgleichen ruft der zweite Satz des Trios Op. 70, Nr. 2 von Beethoven Hoffmann die Art und Weise ins Gedächtnis, »wie Haydn, vorzüglich in seinen Sinfonien manches Andante gesetzt hat.« (Rez. 13.) Auch in Rezension 14 und 15 und bei der Rezension der Beethovenschen C-Moll-Sinfonie zieht Hoffmann Haydn zum Vergleich heran. Er sagt hier: »Die weitere Ausführung des Andante erinnert an mehrere Mittelsätze in Haydnschen Sinfonien; indem hier, sowie es dort oft zu geschehen pflegt, das Hauptthema nach eingetretenen Zwischensätzen auf mannigfache Weise variiert wird.« — Bei aller Verehrung für Haydn kann Hoffmann aber doch nicht verhehlen, daß in des Meisters Kompositionen hin und wieder der Charakter des Tändelnden, Spielerischen allzusehr vorherrsche. Am 9. Oktober 1803 schreibt er in sein Tagebuch: »Haydn würde unendlich groß sein in der Instrumentalmusik, wenn er das Tändeln ließe.[1]) Alle diese

[1]) Ein ähnliches Urteil über Haydn hat Dittersdorf ausgesprochen. In der 1801 erschienenen Lebensbeschreibung des von Hoffmann so arg verkannten Komponisten lesen wir: »Kaiser: .... Was halten Sie aber von seinen (Haydns)

Tändeleien in seinen Quartetten verunzieren das Ganze. Die kleinen Menuetti, welche er gewöhnlich »Scherzo allegro« überschreibt, sind sehr pikant durch originelle Ausweichungen; oft sind sie auch nichts weniger als Scherzos, wie z. B. *(1.)* [1]). Im Gegensatz zu Mozart und Beethoven, deren Werke er nie zur Nachahmung und zum Studium empfiehlt, sieht Hoffmann gerade in Haydn den Komponisten, der die Kunst besitzt, blühende Melodik mit gründlicher Kontrapunktik zu vereinen (vergl. Rez. 24). In diesem Sinne nennt er ihn denn auch den »großen Theoretiker«.[2])

Mozart.

Während Haydn nach Hoffmanns Ausspruch das Menschliche im Leben romantisch ansieht und daher faßlicher für die Mehrzahl ist (Gris. I, 39), führt uns Mozart in die Tiefen des Geisterreichs; er nimmt mehr das Übermenschliche, das Wunderbare, welches im innern Geiste wohnt, in Anspruch (Gris. I, 39). »Liebe und Wehmut ertönen aus seinen Werken in holden Stimmen; die Nacht der Geisterwelt geht auf in hellem Purpurschimmer, und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir nach den Gestalten, die freundlich uns in ihre Reihen winkend im ewigen Sphärentanze durch die Wolken fliegen. (Mozarts Sinfonie in Es-Dur, unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt.)« Für die Es-Dur-Sinfonie scheint Hoffmann eine besondere Vorliebe gehabt zu haben (vergl. Gris. I, 256).[3]) Andere Instrumentalwerke Mozarts erwähnt er in seinen Schriften sonst nicht. Doch man wird nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß Hoffmann auch mit den übrigen Mozartschen Instrumentalwerken genau vertraut war (vergl. Gris. I. 28). In Rez. 19 heißt es: »Daß dieser Satz (der letzte der Schneiderschen Klaviersonate) dem Rez. gerade der mindest gehaltreiche der ganzen Sonate schien, will er der Verwöhnung durch

Stücken für die Kammermusik? Ich (Dittersdorf): Daß sie in der ganzen Welt Sensation machen, und das mit allem Rechte. Kaiser: Tändelt er nicht manches Mal gar zu viel? Ich: Er hat die Gabe zu tändeln, ohne jedoch die Kunst herabzuwürdigen. Kaiser: Da haben Sie recht.« Vergl. über Haydns Quartette noch die Ausführungen in »Schüler Tartinis« (Gris. VIII, 237 ff.).

[1]) Die in Klammern gesetzen Zahlen bezeichnen die Notenbeispiele am Ende dieser Arbeit.

[2]) Hoffmann beabsichtigte im Jahre 1803 (?) einen Aufsatz über Sonaten zu schreiben. Von diesem gibt uns Hitzig ein Inhaltsverzeichnis. Es heißt da (vergl. Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß. Erster Teil. Berlin 1823. S. 246. Anm. 2): »Vollkommenheit des Fortepianos. — Nur Schönheit der Harmonie, nicht des Tones. — Es muß anscheinende Willkür herrschen, und, je mehr sich die höchste Künstlichkeit dahinter versteckt, desto vollkommener. — Größe des Theoretikers, Haydn. — Freude des gebildeten Menschen am Künstlichen usw.«

[3]) Vergl. Ellinger, a. a. O. S. 29.

Mozartsche und Beethovensche Schlußsätze zuschreiben, die denn nun freilich in einem steigenden Klimax lauter Funken und Brillantfeuer sprühen.« (Ein ähnlicher Gedanke zu Anfang von Rez. 24.) Das As-Dur-Thema des Allegretto im Trio op. 70 Nr. 2 von Beethoven ruft Hoffmann »den hohen edlen Adlerschwung Mozartscher Sätze ins Gedächtnis zurück«. (Rez. 13.)

Beethoven.

Von Beethovens Instrumentalmusik (vergl. Gris. I, 39 ff. und Rez. 5) sagt Hoffmann, sie bewege alle Hebel des Schauers und Entsetzens und erwecke jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik sei. Das Reich des Ungeheuern und Unermeßlichen öffnet sich vor uns, »glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf und ab wogen, enger und enger uns einschließen und alles in uns vernichten, nur nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in welcher jede Lust, die schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht, und nur in diesem Schmerz, der Liebe, Hoffnung, Freude in sich verzehrend, aber nicht zerstörend, unsere Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklange aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzückte Geisterseher.« (Rez. 5.) Da Beethoven ein rein romantischer Komponist ist, liegt ihm die Vokalmusik, die ein in Worte nicht zu fassendes Sehnen nicht zuläßt, weniger. Die Menge sieht oft Beethovens Werke als augenblickliche Eingebungen eines verworrenen Talents an. Doch ist der Komponist rücksichtlich seiner Besonnenheit Haydn und Mozart an die Seite zu stellen. Er trennt sein Ich von dem innern Reich der Töne und gebietet darüber als unumschränkter Herrscher. Nur durch ein tiefes Versenken in die Beethovenschen Tonschöpfungen läßt sich jene hohe Besonnenheit des Meisters, welche vom wahren Genie unzertrennlich ist und von dem Studium der Kunst genährt wird, erkennen (vergl. Gris. I, 39 ff. Rez. 5.).

Betrachten wir die Rezension der Beethovenschen C-Moll-Sinfonie (die teilweise in den Aufsatz »Beethovens Instrumentalmusik« überging [Gris. I, 37 ff., vergl. auch Gris. I, 29]), so ergibt sich, daß Hoffmann im ersten Satze dieser Sinfonie den Charakter einer »ängstlichen, unruhvollen Sehnsucht« ausgesprochen sieht, während hier doch in Wirklichkeit mehr kühner Trotz zum Ausdruck kommt. Wir wollen im allgemeinen den Einzelheiten der formalen Analyse, die er gibt, nicht nachgehen, sondern uns hauptsächlich an solche Stellen halten, bei denen er seelisch ausdeutet. Da ist es nun merk-

würdig, daß Hoffmann meist die Takte der Partitur zitiert, die jene »Ahnungen des Ungeheuren«, die im Wesen des Romantischen liegen, zum Ausdruck bringen; so z. B. einige Takte im ersten Satze (vergl. die Partitur der kritischen Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel. S. 10). (2.) Hoffmann erkennt, daß nichts einfacher sein kann als der nur aus zwei Takten bestehende Hauptgedanke des ersten Allegros, »der anfangs im Unisono dem Zuhörer nicht einmal die Tonart bestimmt«. — »Eine freundliche Gestalt, die glänzend, die tiefe Nacht erleuchtend, durch die Wolken zieht«, nennt er dann das Thema des Seitensatzes und schließt die Besprechung des ersten Satzes der Sinfonie mit folgenden Worten: Alle Teile des Satzes »sind kurz, nur aus zwei, drei Takten bestehend, und noch dazu verteilt im beständigen Wechsel der Saiteninstrumente und der Blasinstrumente. Man sollte glauben, daß aus solchen Elementen nur etwas Zerstückeltes, schwer es zu Fassendes entstehen könnte; aber statt dessen ist eben jene Einrichtung des Ganzen, sowie auch die beständig aufeinander folgende Wiederholung der kurzen Sätze und einzelner Akkorde, welche das Gemüt festhält in unnennbarer Sehnsucht. — Ganz davon abgesehen, daß die kontrapunktische Behandlung von tiefem Studium der Kunst zeigt, so sind es auch die Zwischensätze und die beständigen Anspielungen auf das Hauptthema, welche dartun, wie der Meister das Ganze mit allen den charaktervollen Zügen nicht allein im Geist auffaßte, sondern auch durchdachte.« — Das »liebliche und doch gehaltvolle« Thema des Andante in As-Dur tönt »wie eine holde Geisterstimme«, die unsere Brust mit Trost und Hoffnung erfüllt. Doch ist dieses Andante nach Hoffmanns Ansicht an Originalität dem ersten Allegro nicht gleichzustellen, »wiewohl der Gedanke, . . . zwischen hindurch . . . einen pomphaften Satz in C-dur mit Pauken und Trompeten eintreten zu lassen, frappant wirkt. »Alle Sätze des Andante sind,« wie Hoffmann weiterhin ausführt, »sehr melodiös und der Hauptsatz sogar schmeichelnd, aber selbst der Gang dieses Themas, welches As-Dur, B-Moll, F-Moll, B-Moll durchläuft und dann erst nach As-Dur zurückkehrt, das stete Aneinanderrücken der harten Tonarten As und C, die chromatischen Modulationen — sprechen wieder den Charakter des Ganzen aus, und eben deshalb ist dies Andante ein Teil desselben; es ist, als träte der furchtbare Geist, der im Allegro das Gemüt ergriff und ängstigte, jeden Augenblick drohend aus der Wetterwolke, in die er verschwand, hervor, und entflöhen dann vor seinem Anblick schnell die freundlichen Gestalten, welche tröstend uns umgaben.« Beim dritten Satz

findet Hoffmann hauptsächlich in den eigenen Modulationen, in den Schlüssen im Dominant-Akkord (Dur), dessen Grundton der Baß als Tonika des folgenden Themas in Moll aufgreift, in diesem sich immer nur einige Takte erweiternden Thema selbst — wieder jene Unruhe, jene Ahnungen des wunderbaren Geisterreichs, womit die Sätze des Allegros das Gemüt des Hörers bestürmten, ausgesprochen. Von dem mit den schnellen Achteln der Celli und Bässe anfangenden C-Dur-Teil dieses Satzes (vergl. Partitur S. 42 ff.) *(3.)* sagt Hoffmann dann im Laufe seiner Besprechung: »Manchem mag das scherzhaft vorkommen, dem Rezensent erweckte es ein unheimliches Gefühl.« Weiterhin heißt es: »Die unruhvolle Sehnsucht, welche das Hauptthema des dritten Satzes *(4.)* in sich trug, ist jetzt (Part. S. 47 ff.) bis zur Angst gesteigert, die die Brust gewaltsam zusammenpreßt; ihr entfliehen nur einzelne abgebrochene Laute.« Über den Schluß des dritten Satzes spricht sich Hoffmann folgendermaßen aus: »Warum der Meister das zum Akkord dissonierende C der Pauke bis zum Schlusse gelassen, erklärt sich aus dem Charakter, den er dem Ganzen zu geben strebte. Diese dumpfen Schläge ihres Dissonierens, wie eine fremde, furchtbare Stimme wirkend, erregen die Schauer des Außerordentlichen — der Geisterfurcht.« Vom Schlußsatze der Sinfonie gibt Hoffmann folgende Schilderung: »Mit dem prächtigen, jauchzenden Thema des Schlußsatzes (C-Dur) fällt das ganze Orchester wie ein strahlendes, blendendes Sonnenlicht ein, das plötzlich die tiefe Nacht erleuchtet. Die Sätze dieses Allegros sind breiter behandelt als die vorhergegangenen; nicht so wohl melodiös, als kräftig und zu kontrapunktischen Imitationen geeignet; die Modulationen sind ungekünstelt und verständlich; der erste Teil vorzüglich hat beinahe den Schwung der Ouvertüre.« Doch durch das in Triolen sich bewegende Thema in G-Dur (Part. S. 58) *(5.)*, das nach Hoffmanns Ansicht hinsichtlich seines Rhythmus und seines Charakters ganz von dem früheren abweicht und wieder drängt und treibt, wie die Sätze des ersten Allegros und des Menuetts, wird das Gemüt des Zuhörers »wieder in die ahnungsvolle Stimmung versetzt, die bei dem Jauchzen und Jubeln augenblicklich aus ihm wich.« — Die Wiederholung des Themas aus dem dritten Satze erwähnt Hoffmann nur, ohne, was hier am Platze gewesen wäre, weitere Bemerkungen daran zu knüpfen. Vom Schluß der Sinfonie heißt es dann: »Die vollkommene Beruhigung des Gemüts, durch mehrere aneinander gereihte Schlußfiguren herbeigeführt, wird durch die . . . einzelnen in Pausen angeschlagenen Akkorde, welche an die einzelnen Schläge

in dem Allegro der Sinfonie erinnern, wieder aufgehoben und der Zuhörer noch durch die letzten Akkorde aufs neue gespannt. Sie wirken wie ein Feuer, das man gedämpft glaubte und das immer wieder in hell auflodernden Flammen in die Höhe schlägt.« Hoffmann beschließt seine Rezension mit folgenden Worten: »Beethoven hat die gewöhnliche Folge der Sätze in der Sinfonie beibehalten; sie scheinen phantastisch aneinander gereiht zu sein, und das Ganze rauscht manchem vorüber wie eine geniale Rhapsodie; aber das Gemüt jedes sinnigen Zuhörers wird gewiß von einem fortdauernden Gefühl, das eben jene unnennbare, ahnungsvolle Sehnsucht ist, tief und innig ergriffen und bis zum Schlußakkord darin erhalten; ja noch manchen Moment nach demselben wird er nicht aus dem wundervollen Geisterreiche, wo Schmerz und Lust in Tönen gestaltet ihn umfingen, hinaustreten können. Außer der innern Einrichtung, der Instrumentierung usw. ist es vorzüglich die innige Verwandtschaft der einzelnen Themas untereinander, welche jene Einheit erzeugt, die des Zuhörers Gemüt in einer Stimmung festhält. In Haydnscher und Mozartscher Musik herrscht diese Einsicht überall. Sie wird dem Musiker klarer, wenn er den zwei verschiedenen Sätzen gemeinen Grundbaß entdeckt, oder wenn die Verbindung zweier Sätze sie offenbart: aber eine tiefere Verwandtschaft, die sich auf jene Art nicht dartun kann, spricht oft nur aus dem Geiste zum Geiste, und diese Verwandtschaft ist es, welche unter den Sätzen der beiden Allegros und des Menuetts herrscht und die besonnene Genialität des Meisters herrlich verkündet. Rezensent glaubt sein Urteil über das herrliche Kunstwerk des Meisters in wenige Worte zusammenfassen zu können, wenn er sagt: daß es, genial erfunden und mit tiefer Besonnenheit ausgeführt, in sehr hohem Grade die Romantik der Musik ausspreche.«

b) Andere Sinfoniker.

Hoffmann mußte in seiner Eigenschaft als Musikrezensent für die Leipziger »Allgemeine Musikalische Zeitung« nicht selten Besprechungen von Werken zweiten und dritten Ranges liefern. Über diese wollen wir im folgenden handeln, da sie zu dem Bilde, das wir von seinen musikalischen Anschauungen entwerfen, nicht unwesentliche Züge beitragen.

Fr. Witt (1771—1837), Sinfonie V (Rez. 1).

Die Rezension von Witts V. Sinfonie ist überhaupt die erste aus Hoffmanns Feder. Sie beginnt wie späterhin noch andere mit

einer historischen Einleitung und gibt dann einen durch mancherlei treffende Zwischenbemerkungen gewürzten Abriß des formalen Aufbaus. Bei diesem ersten Opus tritt eine starke Vorliebe Hoffmanns für kontrapunktische Arbeit zu Tage, die wir gelegentlich auch in der schon besprochenen Rezension der Beethovenschen C-Moll-Sinfonie beobachten können. Wir werden dieser Neigung Hoffmanns weiterhin noch oft begegnen. Bei der Besprechung des letzten Satzes der Wittschen Sinfonie heißt es: »Hier erwartete der Kenner, daß ein kräftiger Mittelsatz in längeren Noten eintreten und späterhin sich ihm jener erste melismatische Satz anreihen würde, welches dann gewiß die frappantesten Wendungen und Imitationen veranlaßt hätte. Diese Erwartung wird indessen nicht befriedigt, und das Ganze rauscht vorüber, ohne beim Zuhörer ein tiefes Interesse zu erregen.« Zu Anfang der Rezension lesen wir: »Nach dem Adagio folgt ein Allegro, ebenfalls in D-Dur, mit einem sehr angenehmen Thema. *(6.)* »Gleich nach Beendigung des ersten, rauschenden, stark gehaltenen Tutti tritt die Oboe mit einem einfachen, melodiösen Satze ein, indem die erste Violine eine Imitation des ersten Themas ausführt.« *(7.)* Diese gewiß dürftige Imitation nennt Hoffmann einen »genialen Gedanken« und sagt von ihr, sie habe »die Wirkung eines heiteren Sonnenblicks durch finstere Sturmwolken«. Im übrigen wäre noch hervorzuheben, daß er beim zweiten Satze der Wittschen Sinfonie den innern Zusammenhang, der zwischen den einzelnen Sätzen und Satzteilen einer Sinfonie unbedingt herrschen müsse, vermißt. Er meint nämlich: »Das Thema des hierauf folgenden »Andante grazioso« ... ist wieder äußerst lieblich erfunden. *(8.)* Nur bei dem Eintritt des Minore geht der bis dahin gehaltene Charakter des Satzes verloren. Viel zu rauh und hart tritt dieses Minore ein, um sich dem ersten Majore anzureihen; man möchte sagen, es gleiche einem jungen, schönen Mädchen, das im Schmerz, statt sanft zu weinen, heult und schreit. Dies Minore dauert nur 20 Takte, indessen lange genug, um der Wirkung des Ganzen sehr zu schaden, und ein leichter, vielleicht naiver Anstrich, diesem Minore gegeben, würde gewiß dem nachher wieder eintretenden Thema sehr wohlgetan haben.«

Witt, Sinfonie turque. VI. (Rez. 2.)

Die Besprechung dieser Sinfonie trägt den Charakter einer ergötzlichen Ironie und bietet für unsere Zwecke wenig Erwähnenswertes. Auch hier vermißt Hoffmann wieder »frappante Modulationen« und »tiefe Durchführungen«. Gegen die sich schon aus der Bezeichnung

ergebende Einseitigkeit der Tonsprache spricht er sich natürlich entschieden aus und sagt: »Der Charakter, welcher in der Sinfonie als einem musikalischen Drama herrschen und in dem Aussprechen aller seiner Nuancen von allen Seiten den Zuhörer ergreifen und festhalten soll, wird bei dem Auffassen irgend einer individuellen Manier sehr leicht zur gleichgültigen Einseitigkeit«. Hervorzuheben wäre noch, daß das Adagio der Wittschen Sinfonie Hoffmann durch seinen originellen Anfang überrascht. *(9.)*

C. A. Braun (geb. 1788). Sinfonie IV. (Rez. 14.)

Auch diese Rezension beginnt mit einer weit ausholenden historischen Einleitung. Sie ist im übrigen in einem streng sachlichen, sanft, aber entschieden ablehnenden Tone gehalten. Denn Hoffmann sagt von ihr: »Die Sinfonie hat ganz denselben Schwung wie die älteren Pleyelschen [1]) Sinfonien, die noch oft genug in kleineren Theatern die Zwischenakte ausfüllen und insofern zweckmäßig sein mögen, als sie die dem Zuhörer vergönnte Ruhe und Erholung nicht im mindesten stören.« Gewisse Wendungen gelten jetzt nicht mehr als genial, sondern es heißt von ihnen: »Der Komponist wird selbst wohl nicht Stellen wie die vorhergehende *(10.)* für wirkliche Imitationen im kontrapunktischen Sinn halten«; und weiterhin: »Ebenso wiederholt der zweite Teil zwar immerfort das Thema, aber ohne es auf irgend eine Art kontrapunktisch zu wenden und zu verschlingen, und nur in dieser Art und nicht immer auf dieselbe Weise hört man das Thema wohl so oft gern wiederkehren, da es sonst den gebildeten Kenner und Musiker gar leicht ermüdet.« Das Hauptthema des ersten Satzes *(11.)* gilt wohl als melodiös, aber »in seiner Struktur gar zu liedchenmäßig«. Mangel an Originalität wirft Hoffmann auch dem Thema des Menuetts vor *(12.)*. Bei Besprechung des Schlußsatzes, dessen Thema *(13.)* Hoffmann zu kontrapunktischen Ausführungen geeignet zu sein scheint, heißt es: »Der Komponist hat gefühlt, daß nach der jetzigen Setzart wenigstens das Finale ein sogenannter gearbeiteter Satz sein müsse, und es kommen auch wirklich einige Imitationen, dem strengen Stil entnommene Bindungen und ein Orgelpunkt vor, allein gerade hier zeigt es sich, daß es dem Komponisten noch sehr an dem tiefen Studium des Kontrapunktes fehlt. Jene Imitationen bewegen sich durch zwei, nur ein paarmal durch drei Stimmen und werden dann schnell abgebrochen, während doch ein solcher fugierter oder auch nur imitierender Satz wie ein Strom unaufhaltsam fort-

[1]) Pleyel erwähnt Hoffmann noch in Rez. 19.

rollen muß.« Gewisse Wendungen der Durchführung seien, meint Hoffmann weiterhin, wohl schon zu sehr verbraucht. *(14.)*

Wilms (1772—1847), Sinfonie Op. 23. (Rez. 14.)

Diese Sinfonie beurteilt Hoffmann im allgemeinen etwas günstiger wie die vorige. Doch vermißt er hier die innere Einheit des Ganzen und verweist hinsichtlich dieser auf Beethovensche Sinfonien. Wirkungsvoll erscheint ihm die Imitation des Themas im ersten Satze *(15.)*, in dem er aber auch der Würde der Sinfonie nicht angemessene Wendungen findet, die die komische Oper nicht allein gebraucht, sondern auch verbraucht habe *(16.)*. Ein liebliches Stück aber dünkt ihm das Trio (in C-Dur), »dessen ersten, sehr einfachen Teil Oboe, Fagott, Flöte und Hörner allein vortragen, und vorzüglich das in die tiefsten Töne absteigende Fagott recht eingreifend.« *(17.)* »Recht pikant« findet Hoffmann dann das Thema des letzten Satzes mit seiner Durchführung. *(18.)*

B. Romberg (1767—1821). Sinfonie.

Über eine (1814 in Berlin aufgeführte) Sinfonie von B. Romberg urteilt Hoffmann folgendermaßen: »Seinen (nämlich Rombergs) Kompositionen ist eine ganz besondere Klarheit, Anmut und Zierlichkeit eigen, und so war auch wieder die Sinfonie, sich in manchen melodiösen Sätzen und geschmeidigen Modulationen bewegend, von der angenehmsten Wirkung. Freilich war von jenen tieferen, recht das Innerste ergreifenden Anregungen, wie sie Mozartsche und Beethovensche Sinfonien bewirken, nicht die Rede, und mich ließ vorzüglich der Schlußsatz recht kalt und nüchtern; indessen gibt es ja wohl gar viele, die eben nicht gern in schauerliche Tiefen hinabsteigen, sondern lieber auf lichter Fläche bleiben; und diese hören in solcher Musik, wie die Sinfonie war, doch noch immer viel Besseres als das, was sie für gut halten. Der gewohnten Kost ist manches seltenere Gewürz hinzugefügt, und so mag sich der verschwächlichte Magen nach und nach stärken.«

Hoffmanns Auffassung vom Wesen der Tonkunst bringt es mit sich, daß er jeder Art von Programmusik abhold ist. So verurteilt er denn auch Dittersdorf und die Neueren mit ihren »Sonnenaufgängen, Gewittern, Batailles des trois Empereurs usw.« (vergl. Gris. I, 37. Rez. 5). Verständnis bringt er aber einem Komponisten entgegen, der schon einer anderen Epoche angehört. Es ist L. Spohr, dessen erste Sinfonie (op. 20) Hoffmann im Jahre 1811 für die Leipziger

»Allgemeine Musikalische Zeitung« bespricht. Die Rezension der Spohrschen Sinfonie war bisher unbekannt und wird hier zum ersten Male vollständig abgedruckt.

Allg. Mus.-Ztg. Bd. XIII, (Spalte 797). Das erste bedeutende Werk in dieser Gattung von einem sonst schon rühmlich bekannten und beliebten Komponisten; dies Werk, welches schon vor seinem Erscheinen im Stich glänzend aufgeführt worden, muß die Aufmerksamkeit des musikliebenden Publikums auf sich ziehn; und in der Tat ist dem Komponisten der Wurf gelungen, wenn dieses sein Werk, so wie das vorliegende, das erregte Interesse nicht unbefriedigt läßt. Die Sinfonie ist in einem gehaltvollen Stile geschrieben, mit Kenntnis des Effekts instrumentiert und in ihren Teilen gut geordnet. Ungeachtet des Bestrebens nach dem starken, kräftigen Ausdruck, welches nicht selten hervorbricht, hält sie sich mehr in den Schranken des Charakters von ruhiger Würde, den schon die gewählten Themata in sich tragen und der dem Genius des Komponisten mehr zuzusagen scheint als das wilde Feuer, welches in Mozartschen und Beethovenschen Sinfonien wie ein Strom daherbraust. Schon deshalb sind die Themata mehr angenehme Melodien als bedeutungsvolle Gedanken, tief in das Gemüt der Zuhörer eindringend, welches bei jenen Komponisten, und auch bei Haydn, so sehr der Fall ist. Der (Spalte 798) Komponist, dessen erste Sinfonie übrigens so geschrieben ist wie die vorliegende, erregt gewiß die größten, die schönsten Hoffnungen; man kann sich Glück wünschen, doch wieder einmal auf brav geschriebene Sinfonien, deren es in neuester Zeit nicht viele gibt, rechnen zu können. Das zu ofte Wiederkehren gewisser Lieblingsgänge, z. B. des chromatischen Herabsteigens des Basses, die Wiederholung verbrauchter Akkordenfolgen — wird der kenntnisreiche Verfasser zu vermeiden wissen, und eben weil er kenntnisreich ist, auch seine Themata mit tiefer harmonischer Kunst verarbeiten. Mit welcher Aufmerksamkeit Rezensent das Werk des braven Komponisten gehört und gelesen, wie sehr er ihn daraus schätzen gelernt hat, dies beweise, daß er nicht umhin kann, tiefer in die gehaltvolle Komposition einzugehen und, indem er sich hier und da kleine Rügen erlaubt, auch die Trefflichkeit einzelner Momente des Werks in volles Licht zu stellen.

Wie die mehrsten grösseren Sinfonien, fängt auch diese mit einer kurzen Einleitung, Adagio, Es-Dur, an. Der Baß macht zu dem von den Blasinstrumenten ausgehaltenen Grundakkord die Figur *(19.)*, welche, indem er bis in die Dominante chromatisch herabsteigt, die

übrigen Saiteninstrumente, später Klarinetten und Flöten, nachahmen, die auch mit der Nebenfigur *(20.)*, welche der Baß im dritten Takte anschlug, verwebt, bis zum dreizehnten Takte, mit Ausnahme des siebenten und achten, in jedem Takte vorkommt. Die Modulation, welche aus der Dominante wieder (Spalte 799) in den Dominanten-Akkord führt, womit das Adagio schließt, ist frappant und von sehr guter Wirkung.[1])

Rezensent hätte nur das frühere Anschlagen der Dominante im neunten Takte vermieden, indem es nicht wohltut, nach einer Ausweichung, die viel Bedeutungsvolles verkündet, sich wieder da zu finden, wo man schon vor wenigen Takten (Spalte 800) auf ganz ebenem Wege hingekommen war. Gemindert wird das üble Gefühl der kurz aufeinander folgenden Schlüsse in demselben Ton dadurch, daß das zweite Mal das B als Dominante von Es-Moll angenommen wird. *(21.)*

Man kann keinen Satz hören, der, ohne ins Tändelnde, ins Matte zu verfallen, melodiöser und fließender wäre als das Thema des folgenden Allegro, das die Saiteninstrumente zu dem von den Hörnern pp ausgehaltenen Grundton vortragen.[2])

(Spalte 799.). Rezensent hätte in den ersten drei Takten die Kontrabässe nicht Achtel anschlagen, sondern pp den Grundton mit den Hörnern aushalten oder bis zum vierten Takte schweigen und dann mit dem G eintreten lassen. Jene Achtel schaden dem Ausdruck des ruhigen, edlen Charakters, der im Thema liegt. — Im achten Takt tritt zuerst die Flöte all' Ottava mit der ersten Violine ein; dann folgen kurze, nur einen Takt lange Sätze der Klarinette und der Oboe; dann faßt die Klarinette einen Teil des Themas auf und führt ihn mit der Flöte in einer kanonischen Imitation durch; Hörner und Fagotte treten hinzu, die Pauke wirbelt pp., bis endlich im vierundzwanzigsten Takte das volle Tutti losbricht. Violinen und Bässe ergreifen wechselnd eine Figur in Sechzehnteln, indem die Bläser die beiden ersten Takte des Hauptthemas imitieren. Dieses aufeinander folgende Eintreten der Blasinstrumente bis zum vollen Tutti ist schon oft von (Spalte 800) den besten Meistern mit voller Wirkung benutzt worden, und der Komponist hat, so wie er es hier anbrachte, seine Kenntnis des Effekts bewiesen. Das erst ruhig und sanft gehaltene Thema gleicht einem friedlichen Bach, der, so wie er weiter durch das Gebirge rinnt, immer höher und höher an-

[1]) Es folgt ein Schema der Harmoniefolge vom 9. Takte bis zum Schlusse des Adagios.

[2]) Es folgen die ersten 6 Takte des ersten Satzes.

schwellend, zum reißenden Waldstrom wird. Bis zum zweiten, wieder sanft gehaltenen Thema in der Dominante besteht der Satz nur aus Durchführungen des abgekürzten Hauptthemas, mit mannigfachen Nebengedanken verwebt. Unter anderm führt der Baß mit den beiden ersten Takten des Themas, die dem Rezensenten bei dem ersten Anblick gleich als geschickt zu mancherlei kontrapunktischen Umkehrungen erschienen, den Satz in folgender Art fort: (Spalte 801) [1]) und man wird gewahr, daß das Thema den baßmäßigen Charakter, ohne welchen man bei den folgenden Durchführungen nicht weit kommt, vollkommen in sich trägt. Dieser kleine Satz ist, ohne gerade originell zu sein, von sehr guter Wirkung und vorzüglich der neue Gegensatz in den Blasinstrumenten frappant. Rezensent hat die ganze Stelle hergesetzt, um zugleich einen Beweis zu geben, wie verständig der Komponist instrumentiert. Solche kurze, nur nebenhin eintretende Figuren für die Violine wie folgende: *(22.)* scheinen dem Rezensenten, wenn nicht gerade verwerflich, doch nicht von sonderlichem Effekt zu sein, indem sie leicht das Ganze trennen und zerhackt erscheinen lassen. — Nach dem zweiten Thema tritt ein neuer Satz im Tutti (ff. Es-Moll) ein, der aber nur fünf Takte in dieser Tonart bleibt. Im sechsten erfolgt eine enharmonische Ver- (Spalte 802) wechselung durch *(23.)*, und gleich darauf wird der Satz durch acht aufeinander folgende Septimen-Akkorde in die Dominante zurückgeführt. *(24.)*

Rezensent wird weiter unten Gelegenheit finden, zu sagen, warum ihm diese ganze Modulation durch die enharmonische Verwechselung hier mißfällt. Dann verwischt aber auch die bequeme, verbrauchte Weise der Rückkehr aus der fremden Sphäre in die bekannte Heimat ganz den beabsichtigten Eindruck. Es ist ein glänzendes Meteor, das sich in wässerigen Nebel auflöst. — Auf eine überraschende Art moduliert der Komponist aus der Dominante noch in Es-Dur, und von sehr guter Wirkung ist es, daß das Thema in dieser fremden Tonart, und zwar in den Blasinstrumenten wiederkehrt. Nachdem der Satz wieder in B-Dur zurückgekehrt ist, folgt ein kurzes brillantes Tutti und dann der Schluß des ersten Teils mit einem Orgelpunkt B, auf dem die Saiteninstrumente jene beiden fruchtbaren Takte, und Klarinetten und Hörner einen Satz, der schon oben vorkam, anschlagen. *(25.)* Mit eben diesem Satze aber, ganz so wie im ersten Teil, fängt der zweite Teil, und zwar in F-Moll an, wendet sich aber bald nach C-Moll. In dieser Tonart wird das Hauptthema in einer

[1]) Es folgen Takt 28 bis 33 in Partitur.

fugenähnlichen Imitation vierstimmig durchgeführt; anfangs verbindet sich damit ein schon vorgekommener Satz als Kontrathema; er liegt in den Blasinstrumenten. Der Komponist verläßt aber bald diese nur angegebene Idee, und der Baß rückt bis in den Grundton As, worauf, nur stärker instrumentiert und mit einer neuen Figur in den Violinen und Bratschen bereichert, derselbe Satz eintritt, welcher im ersten Teil in das erste Tutti führte, hier aber umgekehrt nach dem Anfange des ersten Teils leitet. Mit dem abgekürzten Hauptthema moduliert der Komponist in G, als Dominante von C, und in dieser Tonart, und zwar Dur, tritt das zweite Thema wieder ein, welches wenig verändert wieder in C-Moll anfängt, in B, als (Spalte 803) Dominante von Es-Dur, endigt und dann in Es-Dur noch einmal wiederholt wird. Jetzt tritt das Tutti, welches im ersten Teil in Es-Moll vorkam, wieder in As-Moll ein, dieselbe enharmonische Verwechslung (As-Moll, gis mit dem Sexten-Akkord) und auch wieder die acht Septimen-Akkorde führen ganz gemächlich den Zuhörer in das bekannte Land zurück. Darüber, daß durch dieses stufenweise Zurückgehen mit Unterquinten im Baß der beabsichtigte Effekt jener enharmonischen Verwechslung ganz verwischt wird, hat Rezensent schon vorhin gesprochen, wäre dieses aber auch nicht, so ist Rezensent der Meinung, daß man das starke Gewürz sparen müsse; er würde die frappantesten Ausweichungen, zu denen die enharmonischen in Wahrheit zu rechnen sind, doch erst in der weiteren Ausführung des zweiten Teils vor dem Wiederkehren des Hauptsatzes anbringen, und zwar aus dem Grunde, um nicht in den Fall gesetzt zu werden, sie zweimal zu brauchen, was geschehen muß, sobald sie in dem Hauptsatz, der nach der gewöhnlichen und gewiß zur Klarheit zweckmäßigen Einrichtung im zweiten Teil in der Tonika verharrend wiederkehrt, vorkommen. Zweimal überrascht man schwer. — Eben nach jener erwähnten Einrichtung bleibt jetzt der Hauptsatz in der Tonika und schließt glänzend und kraftvoll. — Aus dieser Zergliederung des ersten Allegros ergibt sich von selbst, wie sehr der brave Komponist nach Einheit und Klarheit strebte, wiewohl das Ganze noch mehr wie in einem Guß dastehen und doch dabei pikanter sein würde, wenn er das fruchtbare Hauptthema in mehreren kontrapunktischen Wendungen und Verschlingungen gebraucht und vielleicht weniger abrupte Nebenthemata damit verwebt hätte. Nur in Abkürzung des Hauptsatzes und seiner Verteilung unter Saiten- und Blasinstrumente besteht meistens eine Durchführung, und eine eigentliche kontrapunktische Umkehrung kommt gar nicht vor. Ohne eine unnütze Gelehrsamkeit auskramen zu wollen, tut es gewiß

gut, den Hauptsatz des Stücks so zu regeln, daß er sich auf mannigfache Weise kontrapunktisch behandeln läßt; denn wie oft ein Satz, der in seiner ursprünglichen Gestalt nicht sonderlich originell klingt, in irgend (Spalte 804) einer Umkehrung einen ganz neuen, auffallenden Charakter annimmt, weiß jeder Komponist. Wer hat diese Kunst, vereinigt mit den singbarsten, fließendsten Melodien, höher getrieben als der unsterbliche Haydn!

Eben wie mehrere Sinfonien-Andante dieses unsterblichen Komponisten ist das Larghetto, As-Dur, eingerichtet; es ist eine liebliche Canzonetta, die bis zum Schlusse auf mannigfache Weise variiert wird. Zuerst trägt das obligate Violoncell, nur von dem Contrabaß pizzicato begleitet, die einfache Melodie vor.[1]) Dann faßt die erste Violine das Thema auf, moduliert aber in die Dominante, und von dieser bewegt sich der Satz in den C-Dur-Akkord, zu welchem folgende wirkungsvolle Imitation des Themas eintritt. (Man sehe den Anfang der folgenden Seite.) [2])

Der mit eingerückte Übergang, welcher in die Tonika zurückführt, ist originell und frappant. Nach mehreren Modulationen, z. B. As-Moll, Des-Dur, Es-Moll usw., kehrt das gefällige Hauptthema, jedoch mit Nebenfiguren begleitender Instrumente geschmückt, wieder, und das ganze Larghetto schließt diminuendo pp. So wie der Rezensent schon oben den Charakter der ganzen Sinfonie aussprach, ist auch dieser zweite Satz sehr angenehm und in seinen Teilen wohl geordnet und verständig ausgeführt; allein es fehlt ihm jene Bedeutsamkeit, die das Gemüt der Zuhörer mächtig ergreift und mit sich fortreißt. Die Haydnschen fangen oft einfach und kindlich, beinahe tändelnd an, aber das Bedeutende, Charaktervolle blickt unversehens vor und umspinnt mit seinen Strahlen den Zuhörer. Mit dem melodiösen Thema ist in diesem Larghetto beinahe alles gegeben.

(Spalte 813.) Das Thema des folgenden Scherzo Allegro (Es-Dur) ist wirklich scherzend und kapriziös. *(26.)* Mit der Fermate des dreizehnten Taktes scheint sich der Satz nach As-Dur zu wenden; durch C-Moll, D-Moll, G-Moll geht er aber in B-Dur, in welcher Tonart der erste Teil schließt. Das (Spalte 814) Charakteristische des Themas besteht hauptsächlich in dem Aufschlag. *(27.)* Dies hat der Komponist lebhaft gefühlt und daher in der Durchführung des Satzes sich vorzüglich an jenen Aufschlag gehalten. Es ist nicht das Thema, sondern nur eine Nachahmung desselben, die weiter ausgeführt wird;

[1]) Es folgen die ersten 8 Takte des zweiten Satzes.

[2]) Takt 31—39 in Partitur.

durch den beibehaltenen Aufschlag schmiegt sie sich aber ganz jenem Thema an. Zum Beweise mag die schon oben erwähnte Stelle nach der Fermate um so mehr dienen, als sie zugleich zu den gelungensten im ganzen Satz zu rechnen ist.[1])

(Spalte 813.) Streng hält sich der Komponist an den zur Durchführung gewählten Gedanken, und nur neunzehn Takte vor dem Schlusse des ersten Teils tritt acht Takte hindurch ein ganz fremdartiger, dem Hauptthema durchaus nicht verwandter Satz im $^2/_4$-Takt ein. Um vielleicht recht pikant zu sein, hat der Komponist mehrere Mittel angewandt, aber nach des Rezensenten Gefühl ohne Not. Das, was der Komponist wollte, hat Haydn sehr oft ohne Veränderung der Taktart, ohne Beimischung eines dem Thema ganz heterogenen Satzes, bloß durch Verrückung des Rhythmus erlangt. Der (Spalte 814) kleine Satz zerreißt hier gewaltsam das Ganze. Vor dem Schluß des zweiten Teils kehrt derselbe Satz in Es-Dur wieder. Weniger als das Vorhergehende hat dem Rezensenten das Trio gefallen, indem durch die dem Thema beigemischten Triolen in mancher Verbindung der Satz etwas verworren ist, Unrhythmisches enthält, wie z. B. *(28.)*.

(Spalte 815.) Auch Sätze für die Blasinstrumente, wie folgender, sind in einem sehr geschwinden Tempo nicht von guter Wirkung.[2]) Übrigens ist das Scherzo mit seinen Wiederholungen 605 Takte lang, und Rezensent ist der Meinung, daß ganz mit Recht Haydn und Mozart nie so lange gescherzt haben. Die Eigenheit des Komponisten, sehr schnell aus einer Tonart in die andere zu modulieren, erwähnt Rezensent deswegen hier, weil sie in dem Scherzo am meisten hervortritt. Diese schnellen Übergänge nötigen den Komponisten, nicht allein sehr viel Tonarten auch in einem kurzen Satze zu berühren, sondern auch oft in den folgenden Teilen des Stückes die schon vorgekommenen Modulationen noch einmal zu brauchen. Gewiß nicht in raschen Übergängen, in dem Hinfahren von einer Tonart zur andern liegt die wahre Kunst des Komponisten; mit ganz einfachen Mitteln, nur durch das Originelle, Gemütvolle des Satzes und den unmittelbar aus ihm entstehenden harmonischen Wendungen ergreift der geniale Komponist den begeisterten Zuhörer. — Das Finale hat ein angenehmes, aber nach dem Gefühl des Rezensenten wohl zu tändelndes Thema. Vorzüglich in den gleichen Noten der Ober- und Unterstimme (Viertel) liegt etwas Hüpfendes, welches dem Charakter der Sinfonie, wie er im ersten Satz angegeben wurde, nicht entspricht *(29.)*. Der Satz

[1]) Takt 15 bis 23 in Partitur.

[2]) Gemeint sind Takt 13 bis 15.

ist wieder mit vieler Einsicht behandelt und instrumentiert, indessen weniger bedeutend (Spalte 816) als das erste Allegro, und eben deshalb berührt Rezensent nur die Hauptmomente, ohne sich auf eine genauere Entwicklung des inneren Baues einzulassen. — Sehr gut ist die Nachahmung der Blasinstrumente und der Bässe mit dem ersten Takte des Themas, der den Satz weiterführt, indem die Violinen sich entgegengesetzt bewegen.[1]) Ebenso paßt zu dem Thema des Finales viel besser als zu den vorigen Sätzen das chromatische Herabsteigen des Basses, welches sehr oft, doch vielleicht zu oft, vorkommt. Die folgenden, wenn man so sagen darf, arbeitenden Sätze des Finales bestehen in Triolenfiguren, schmiegen sich aber sehr gut dem Hauptthema an, indem sie meistens eigentlich nur das figurierte Hauptthema selbst sind; z. B.[2]) Daß Sätze wie folgender[3]) dazu dienen können, die entferntesten Tonarten zu durchlaufen, ist jedem klar, und es fehlt auch hier nicht daran. H-Dur, Cis-Moll usw. werden berührt, bis die Dominante B mit dem Thema (Spalte 817) in der ersten Violine, das die Bratsche sehr gut in einer kanonischen Engführung imitiert, eintritt. Über die vernachlässigte Orthographie in dem vierten Takt der oben eingerückten Stelle mag Rezensent nicht rechten, da sie bei unserer gleichschwebenden Temperatur nur dem Auge wehe tut; bei dem bald darauf folgenden Übergange in den B-Akkord als Dominante von Es-moll sollte aber denn doch der Baß geschrieben sein: *(30.)* Sehr lieblich klingt das Thema von Klarinetten, Hörnern und Fagotten vorgetragen. Die Violinen und Contraviolons schlagen einzelne Noten pizzicato an, und die Violoncelle führen ein kurzes Kontrathema in Achteln aus. Den Schluß macht die vielleicht zu gewöhnliche Figur *(31.)* und ist überhaupt etwas abrupt, welches in seiner Kürze liegt. Die Komponisten der neusten Zeit fehlen oft auf die entgegengesetzte Weise, und vorzüglich gibt es jetzt Ouvertüren, die beinahe gar nicht zum Schlusse kommen können, indem sich eine Schlußfigur an die andere reiht, welches den Zuhörer ermüdet und dem Eindruck des Ganzen Schaden tut; eben wie im Schauspiel lange Reden, die sich der Entwicklung des Knotens nachschleppen, das Interesse der Zuhörer für die Darstellung vernichten. Wahr ist es indessen, daß nach vielen Ausweichungen die Rückkehr in die Tonika sehr wohltut, und der Zuhörer sich wohl eine Zeit lang dieses Wohlbefindens auch da erfreuen mag, wenn irgend eine

---

[1]) Takt 25 ff.

[2]) Takt 19, 20 des zweiten Teiles.

[3]) Takt 32 ff. des zweiten Teiles.

Schlußfigur ihm verkündet, daß nun der Satz durchaus in der Tonika bleiben und darin abschließen wird. Das Brillanteste, Tönendste ist da am richtigen Orte; und um so mehr rauscht es, kurz abgebrochen, zu schnell dem Ohr vorüber. — Rezensent wiederholt noch einmal, daß er innig überzeugt ist, die Sinfonie des braven Komponisten müsse, gut ausgeführt, überall dem Zuhörer viel Vergnügen gewähren. Die Komposition steht weit höher als so manches, was in der neuesten Zeit geschrieben und laut gepriesen worden; und eben deswegen ließ es sich der Rezensent angelegen sein, dem gehaltvollen Werke die strengste Aufmerksamkeit zu widmen und alles rein auszusprechen, (Spalte 818) was er dachte, was er tief empfand, als er die Sinfonie las, hörte und dann wieder las. Wie leicht ist es, auf einen solchen Grund, wie er dem Komponisten zu Gebote steht, sehr schöne, meisterhafte Gebäude aufzuführen! — Die Sinfonie war, so wie es Rezensent mit Grund schließen kann, ursprünglich für das große Orchester, welches in Frankenhausen versammelt werden sollte, bestimmt, und gerade dieser Umstand kann den Komponisten verleitet haben, zu sehr nach Größe und Auffallendem zu streben. Übrigens glaubte Rezensent, daß ein für ein sehr großes oder, wie irgendwo das in Frankenhausen zusammengetretene Orchester genannt wurde, für ein Riesenorchester geschriebenes Werk sehr einfach gehalten und durchaus von jeder kleinen, kapriziösen Figur frei sein müsse. Ein Altarblatt, ein Gemälde für einen großen Saal, bestimmt, von der Menge nah und fern angeschaut zu werden, erfordert große Massen von Licht und Schatten, breit gefaltete Gewänder, scharfen Ausdruck der Figuren, das kleine Gemälde, für ein Kabinett, die fleißigste Ausführung; so ist es auch in der Tat mit der Musik. Kirche und Kammer, ja selbst Opernhaus und Kammer, schieden sich sonst scharf. Rezensent erinnert sich, daß, als einstens ein Komponist die Oper des alten Fux: virtu e constanza, welche bestimmt war, in freiem Felde aufgeführt zu werden, durchsah, er die vielen großen Noten und den leeren Satz nicht wenig tadelte; wie erstaunte er aber, als bei der Aufführung das in der höchsten Einfachheit große Meisterwerk Tausende von Zuhörern auf eine wundervolle Weise entzückte und begeisterte. — Vorzüglich sind es die entgegengesetzten Bewegungen mehrerer Instrumente, die, so schön, so künstlich das Ineinandergreifen berechnet sein mag, im großen Orchester ein Werk leicht undeutlich machen. Die Verbindung mehrerer Hauptgedanken von verschiedener Bewegung hört Rezensent am liebsten im Quartett, schon deshalb, weil doch nur hier die höchste Reinheit und Deutlichkeit zu erlangen ist.

Der Stich ist sauber und geht gut ins Auge. Sonst machte die Violoncelle mit den Contraviolons eine Masse des Basses, jetzt führen sie oft Mittelstimmen und haben Soli vorzutragen; sie verdienten daher wohl eine besondere Partie.

(Spalte 819.) Auch hier ist das Violoncell mit dem Contrabaß vereinigt, welches manche Unbequemlichkeiten für die Spieler hat.

2. Komponisten anderer Instrumentalwerke.

a) Komponisten von Konzerten.

Hoffmann hegt einen wahren Widerwillen gegen alle eigentlichen Flügelkonzerte. Mozartsche und Beethovensche sind ihm »nicht sowohl Konzerte, als Sinfonien mit obligatem Flügel« (vergl. Gris. I, 43, Rez. 13.). Wie in seinen übrigen Instrumentalwerken, so verbanne Beethoven auch in seinen Klavierwerken »alle die halsbrechenden Passagen auf und ab mit beiden Händen, alle die seltsamen Sprünge, die possierlichen Capriccios, die hoch in die Luft gebauten Noten mit fünf- und sechsstrichigem Fundament, von denen die Flügelkompositionen neuester Art erfüllt« seien. — Über E. W. Wolf und E. Bach läßt Hoffmann sich in sehr ergötzlicher Weise in seinen Novellen aus (vergl. Gris. I, 302. VI, 59). — Im ersten »Brief über Tonkunst in Berlin« für die Leipziger »Allgemeine Musikalische Zeitung« (Jahrg. 1815) schildert er den Eindruck, den ein »Militärkonzert« für Cello von Bernhard Romberg auf ihn macht, mit folgenden Worten: »Du weißt, wie ich über diese Sachen denke: ich sah mich gleich nach der großen Trommel um und erblickte wirklich dieses für mich wenigstens im Konzertsaal feindliche Prinzip[1]) richtig in einer Ecke des Orchesters, doch war des Lärms nicht zu viel; der Meister hatte nur wenig Tumult im Sinne gehabt, und das Ganze in seiner Anmut und Heiterkeit deutete mehr auf ein frohes, ritterliches Soldatenleben, etwa in einem Lustlager, als auf Kampf und Schlacht. Soll nun einmal die Musik sich um solch einen Ausdruck des Individuellen kümmern, so ist es allerdings richtig, daß die schärfer gehaltenen Rhythmen das Militärische bezeichnen können, denn außer an das Marschieren erinnert dies auch an den schärferen Rhythmus, mit dem der Soldat überhaupt im Leben auftritt.« Das Folgende ist bezeichnend dafür, wie Hoffmanns malerisches Empfinden sich mit dem musikalischen

[1]) Ein ähnlicher Gedanke in Rez. 2.

verbindet. Es heißt da nämlich: »Das erste Allegro dieses Konzerts gefiel mir besonders wohl. Unwillkürlich dachte ich an Fouqués Erzählung »Die beiden Hauptleute«; ich sah in dem glühenden Glanz der südlichen Sonne die spanischen Regimenter mit fliegenden Fahnen und frohem, mutigem Jubel daher ziehen. Du weißt, daß solche Bilder mir nicht anders aufsteigen können als in wahrer Anregung, und daher wurde mir das militärische Konzert, wider das ich in der Tat einiges Vorurteil hegte, gar lieb und wert, so daß ich das ganz allerliebste heitere und doch in allerlei wunderlichen Irrgängen schweifende Rondoletto, das der Künstler noch vortrug, weniger genießen konnte. Die Spanier lagen mir noch im Sinn, ihre Fahnen wehten mir noch vor Augen ....«

Wir kommen jetzt zur Rezension der

b) Trios Op. 70 von Beethoven.

(Rez. 13. Gris. I, 41 ff.)

Hoffmann sagt über diese beiden Werke folgendes: »Ein einfaches, aber fruchtbares, singbares Thema, das zu den verschiedensten kontrapunktischen Wendungen, Abkürzungen usw. tauglich ist, liegt jedem Satze zu Grunde. Alle übrigen Nebenthemata und Figuren sind dem Hauptgedanken innig verwandt, so daß sich alles zur höchsten Einheit durch alle Instrumente verschlingt und ordnet. So ist die Struktur des Ganzen; aber in diesem künstlichen Bau wechseln in rastlosem Fluge die wunderbarsten Bilder, in denen Freude und Schmerz, Wehmut und Wonne neben- und ineinander hervortreten. Seltsame Gestalten beginnen einen lustigen Tanz, indem sie bald zu einem Lichtpunkt verschweben, bald funkelnd und blitzend auseinander fahren und sich in mannigfachen Gruppen jagen und verfolgen; und mitten in diesem aufgeschlossenen Geisterreiche horcht die entzückte Seele der unbekannten Sprache zu und versteht alle die geheimsten Ahnungen, von denen sie ergriffen.«

Trio Op. 70, Nr. 1.

Es ist für Hoffmann bezeichnend, daß er vor allem die Stellen im ersten Satze des D-Dur-Trios rühmt, die kontrapunktische Arbeit enthalten.[1]) Dies ist der Anfang des zweiten Teils im ersten Satz und die Stelle auf Seite 4 (98) bei Buchstabe F; von dieser heißt es: »Dies ist der originellste, kunstreichste Teil des ganzen Allegros.«

[1]) Ich zitiere nach der kritischen Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel (Trios: Serie 11).

Wenn Hoffmann meint, der Geist des Stückes spreche sich »in den verschiedenen kontrapunktischen Wendungen eines kurzen, faßlichen Themas« aus, so liegt das in seiner Auffassung vom Wesen der Tonkunst begründet. Wir werden ihm hierin allerdings nicht unbedingt beistimmen. Es läßt sich überhaupt nicht leugnen, daß Hoffmann den Inhalt dieses ersten Satzes nicht ganz ausgeschöpft hat, denn er gibt hier eigentlich nur technische Bemerkungen; mit einer Ausnahme: Dem Hauptthema des ersten Satzes [4 (95) Takt 1 bis 4] spricht er mit Recht »ein frohes, stolzes Bewußtsein eigener Kraft und Fülle« zu. Gut beobachtet ist es ferner, wenn er vom Anfange des Ganzen sagt: »Um so zweckmäßiger war es, den im ganzen Stück vorherrschenden Gedanken in vier Oktaven unisono vortragen zu lassen. Er prägt sich dem Zuhörer fest und bestimmt ein, und dieser verliert ihn in den wunderlichsten Krümmungen und Wendungen wie einen silberhellen Strom nicht mehr aus dem Auge.« Eine Charakterisierung der Fortsetzung dieses Themas, die so eigenartig mit dem Anfang kontrastiert, sucht man bei Hoffmann vergebens. Hier hätte vor allem das Bedenkende, Erwägende dieses Teils betont werden müssen. Auch wie die Geschwindigkeit des Rhythmus gesteigert *(32.)* und der erste Gedanke (die ersten vier Takte) in einer E-Dur-Episode verarbeitet wird, alles das bleibt bei Hoffmann unerwähnt. Es heißt nur: »Außer der kanonischen Imitation des zweiten Themas (gemeint ist die Fortsetzung des ersten Themas) gibt es in dem ersten, nur 75 Takte langen Teile des Allegros keine weiteren kontrapunktischen Ausführungen.« So ließe sich weiterhin an dem zweiten Teil des ersten Satzes zeigen, daß Hoffmann dem Geiste der Beethovenschen Komposition nicht vollauf gerecht geworden ist. Treffend ist aber wieder folgende Bemerkung des Rezensenten über den Anfang des zweiten Teils [3 (97)]: »Der Baß des Flügels nimmt ein Thema auf, das aber beinahe wie die Figur des zweiten Taktes im Nebenthema, welches im ersten Teile vom Violoncell vorgetragen wurde, in rückgängiger Bewegung erscheint.« — Im verstärkten Maße gilt das vorher Gesagte vom zweiten Satze, den man unstreitig für den bedentendsten des Trios halten muß. (»Fledermaustrio.«) Hier heißt es bei Hoffmann: »Der zweite Satz, ein Largo assai ed espressivo, trägt den Charakter einer sanften, dem Gemüt wohltuenden Wehmut. (!) Das Thema ist wieder in echt Beethovenscher Manier aus zwei ganz einfachen, nur einen Takt langen Figuren, in die sich der Flügel und die übrigen Instrumente teilen, zusammengesetzt ... Vorzüglich ist die Figur des Violoncells im neunten Takt, mit dem Kontrathema im Flügel, das sich so schön

verbindet, die immer wieder in Imitationen vorkommt, und auch das Hauptthema im zweiten Takte des Flügels ist von eingreifender Wirkung, wenn es vom Violoncell aufgefaßt und weitergeführt wird usw.« Zum Schluß eine gute Bemerkung über die 64stel beim Flügel (vergl. Seite 10 (104) ff.). Es sei dies fast die einzige Art, wie auch der Ton eines guten Flügels auf eine überraschende, wirkungsvolle Weise geltend gemacht werden könne. »Werden nämlich diese Sechstolen mit aufgehobenen Dämpfern und dem Pianozug mit geschickter, leichter Hand gespielt, so entsteht ein Säuseln, das usw.« Es muß uns befremden, daß Hoffmann das Wesen dieses Satzes, der doch seiner Natur hätte kongenial sein müssen, so von Grund aus verkannt hat. Denn selten reden Töne so ergreifend die Sprache des Unheimlichen und Düsteren wie hier. »Sanfte, dem Gemüt wohltuende Wehmut« wird man in dieser Musik vergebens suchen. Es ist vielmehr »ein weiter Gang durch pfadlose Finsternisse«. — Glücklicher ist er in der Schilderung des dritten Satzes. Hier spürt man wirklich etwas vom »Sturmwind, der die Wolken verjagt, mit im Augenblick wechselnden Lichtern und Schatten«.

Trio Op. 70, Nr. 2.

Dem Thema des ersten Satzes (nach dem poco sostenuto) spricht Hoffmann mit Recht einen ernsten, adligen Charakter zu, obwohl der $^6/_8$-Takt sonst mehr »dem Hüpfenden, Scherzhaften zu eigen« sei. Er fühlt sich hier unwillkürlich an manche Mozartsche Komposition gleichen Schwunges erinnert, vorzüglich an das Allegro der Sinfonie in Es-Dur (»Schwanengesang«). Doch bezieht er diese Ähnlichkeit nur ausschließlich auf das Thema, nicht aber auf die weitere Ausführung, in der wieder der Beethovensche Genius auf die originellste Weise hervortrete. — Von dem die Einleitung (mit verändertem Rhythmus) wieder aufnehmenden Teil (vergl. S. 3 (123) von Buchstabe B an) sagt Hoffmann: »So wie der Satz hier gestellt ist, klingt er wie ein unerwartet eintretender Choral, der das künstliche Gewebe plötzlich durchbricht und wie eine fremde, wunderbare Erscheinung das Gemüt aufregt. Nur ein geübtes Ohr wird augenblicklich den Einleitungssatz wieder erkennen, so ganz anders, so neu erscheint er, und es beweist den überschwenglichen Reichtum des genialen Meisters, der die Tiefen der Harmonie ergründet, daß einem einzigen Gedanken von ein paar Takten so viele Motive entsprießen, die sich ihm wie herrliche Blüten und Früchte eines fruchtbaren Baumes darbieten.« Der enharmonische Übergang aus Des-Moll in H-Dur (5 (125) unten)

erscheint ihm, »ohne im mindesten so grell zu sein wie manche Modulation der Art in neuen Kompositionen«, von frappanter Wirkung. Weiterhin sagt er: »Unerachtet die Elemente, aus denen der erste Satz geschaffen, verschiedenartiger sind, als man es sonst bei Beethovenscher Musik gewohnt ist, da der zweite Satz des Allegros mit dem ersten wenig verwandt ist, und das dritte, der Einleitung entnommene Thema vollends fremdartig erscheint, so steht doch alles in einem Gusse kräftig da, und der wahrhaft musikalische Zuhörer wird leicht den freilich komplizierten Gang des Allegros auffassen, wenn auch vielleicht dem ungeübten Ohr manches im Anfange nicht deutlich werden könnte.« — Über die folgenden Sätze können wir uns kurz fassen. Hoffmann erläutert im wesentlichen den formalen Aufbau. Der zweite Satz mit seinem gefälligen »singbaren« Thema erinnert ihn, wie schon oben gesagt, an die Art, wie Haydn, vorzüglich in den Sinfonien, manches Andante gesetzt habe. — Das As-Dur-Thema des Allegrettos ruft ihm den hohen, edlen Adlerschwung Mozartscher Sätze ins Gedächtnis zurück. Im Trio moduliere der Meister im kecken Vertrauen auf seine Macht und Herrschaft über das Reich der Töne. Bei dem Schlußsatze treffe nun alles das wieder ein, was schon bei der Beurteilung des letzten Satzes des ersten Trios gesagt sei. »Es ist ein fortdauerndes, immer steigendes Treiben und Drängen — Gedanken, Bilder jagen im rastlosen Fluge vorüber und leuchten und verschwinden wie zuckende Blitze. Es ist ein freies Spiel der aufgeregten Phantasie. Und doch ist dieser Satz wieder aus wenigen kurzen Gedanken, aus innigst miteinander verwandten Figuren gewebt.« — Wir müssen zugeben, daß Hoffmann in dieser Besprechung dem Geiste des Es-Dur-Trios besser gerecht wird, als er es beim D-Dur-Trio tut, vielleicht deshalb, weil hier, im Es-Dur-Trio, der Charakter des rein Spielerischen mehr vorwaltet.

c) Violinkomponisten.

Hoffmann übersetzte 1814 für Breitkopf & Härtel die Violinschule von Rode, Kreutzer und Baillot. Daß die Violine auch in seinen literarischen Werken eine Rolle spielt, beweist die Novelle »Rat Krespel« (Gris. V, 30 ff.). Im »Schüler Tartinis« (Gris. VIII, 238 ff.) hat er dem Baron von B. sein Urteil über die berühmten Violinvirtuosen seiner Zeit in den Mund gelegt. Es heißt da: Corelli[1] . . . bahnte zuerst den Weg. Seine Kompositionen können nur auf Tartinische Weise gespielt werden. . . Pugnani ist ein

[1]) wird auch Gris. I, 28. III, 270 erwähnt.

passabler Geiger. Er hat Ton und viel Verstand, doch ist sein Strich zu weichlich bei ziemlichem Appoggiamento. Was hatte man mir alles von Gemianini gesagt! Als ich ihn . . . hörte, spielte er wie ein Nachtwandler . . . Lauter tempo rubato ohne Stil und Haltung. Das verdammte ewige tempo rubato verdirbt die besten Geiger, denn sie vernachlässigen darüber den Strich. . . . Giardini ist der erste Schwebler und Schnörkler. Er ist nur bedacht auf die linke Hand und auf die springfertigen Finger und weiß nichts davon, daß die Seele des Gesanges in der rechten Hand liegt, daß in ihren Pulsen alle Empfindungen, wie sie in der Brust erwacht sind, alle Herzschläge ausströmen. Lolli ist ein fataler Luftspringer, kann kein Adagio spielen, und seine Fertigkeit ist allein das, weshalb unwissende Maulaufsperrer ohne Gefühl und Verstand ihn bewundern. Ich sage es, mit Nardini und mir stirbt die wahrhafte Kunst der Geiger aus. Der junge Viotti[1]) ist ein herrlicher Mensch voll Anlagen. Was er weiß, hat er mir zu verdanken, denn er war mein fleißiger Schüler. Doch was hilft's? Keine Ausdauer, keine Geduld! Er lief mir aus der Schule. Den Kreutzer[1]) hoff ich noch anzuziehen. . . Der Giarnowichi soll mir nicht mehr über die Schwelle, das ist ein unverständiger Hasenfuß, der sich erfrecht, über den großen Tartini[2]), über den Meister aller Meister die Nase zu rümpfen und meinen Unterricht zu verschmähen. Mich soll nur verlangen, was aus dem Knaben, aus dem Rode werden wird, wenn er meinen Unterricht genossen. Er verspricht viel, und es ist möglich, daß er Herr wird meines Bogens.« — Außer diesen erwähnt Hoffmann an anderer Stelle noch Karl Stamitz (Gris. VI, 38. VIII, 235, 236), W. Ritter und Duport (Gris. VIII, 233).

Wenn wir nun Hoffmanns Urteile über

d) Klavierkomponisten

zusammenstellen, müssen wir vor allem der Tatsache Erwähnung tun, daß er, seiner Zeit weit vorauseilend, als einer der Ersten Johann Sebastian Bachs eigentümliche Größe erkannt hat. An einer Stelle der »Kreisleriana« (Gris. I, 41) heißt es: »Wie schal und nichtsbedeutend erscheint mir doch nun alles, was nicht dir (Beethoven), dem sinnigen Mozart und dem gewaltigen Genius Sebastian Bach angehört.« Kreisler spielt J. S. Bachsche Variationen für Klavier (die sogenannten Goldbergschen) (Gris. I, 23). In der »Fermate«

[1]) wird auch Gris. V, 41 erwähnt.

[2]) vergl. auch Gris. VI, 37. VIII, 237. X, 227.

erzählt Hoffmann von sich (Gris. VI, 59): »Ganz wunderbar wurde mir dann oft zu Mute; mancher Satz, vorzüglich von dem alten Sebastian Bach, glich beinahe einer geisterhaften, graulichen Erzählung, und mich erfaßten die Schauer, denen man sich so gern hingibt in der phantastischen Jugendzeit.« Einen ähnlichen Gedanken spricht er in einer andern Stelle aus (Gris. I, 46): »Es gibt Augenblicke — vorzüglich wenn ich viel in des großen Sebastian Bachs Werken gelesen —, in denen mir die musikalischen Zahlenverhältnisse, ja die mystischen Regeln des Kontrapunkts ein inneres Grauen erwecken.« In Rez. 20 heißt es über eine (noch zu besprechende) Sonate Reichhardts: »Herr Reichhardt befand sich in der Tat auf einer Insel, aber, wenn auch nicht ohne Flügel, doch gewiß ohne Sebastian Bach. Nicht einmal historisch scheinen ihm nämlich die ungeheuren Fortschritte bekannt geworden zu sein, die, nachdem Mozart und Beethoven dem Pianofortespiel überhaupt einen ganz neuen, hohen, mächtigen Schwung gegeben hatten, in der Komposition für dies Instrument gemacht wurden. Denn sonst würde er die vorliegende Sonate nicht komponiert haben, wenigstens nicht ins große Publikum gebracht haben. Ohne Sebastian Bach befand sich aber Herr Reichhardt deshalb auf der Insel, weil er sonst doch wenigstens rücksichtlich des harmonischen Gefüges seinem Werke einiges Interesse zu geben gewußt hätte.« Wir haben an dieser Stelle noch zweier Rezensionen Hoffmanns zu gedenken. Die erste behandelt F. Schneiders (1786—1853) vierhändige Klaviersonate (Rez. 19). Sie gehört zu den originellsten Rezensionen Hoffmanns; es ist ergötzlich zu lesen, wie er der biederen, ehrlichen Art Schneiders gerecht wird. Für unseren Zweck bietet diese Rezension wenig Ausbeute. Charakteristisch ist für Hoffmanns musikalische Anschauungen höchstens, was er von den Begleitungsfiguren im ersten Satze der Sonate sagt. Hier heißt es nämlich: »Die Bravourfiguren wechseln in beiden Stimmen, und unerachtet sie sich von dem übrigen ganz unterscheiden und, wie es auch sein soll, hervortreten, schmiegen sie sich doch dem Ganzen deshalb innigst an, weil die sie begleitende Stimme allemal die Anspielung auf die beiden Hauptthemata des Stückes enthält. Sollte Rezensent nur eine einzige Ausstellung machen, so bestände sie darin, daß der Komponist zu oft den Satz mit der Fermate, und zwar im Septimenakkorde, der zu der darauf eintretenden Tonart leitet, abbricht. Seit Pleyels Zeiten ist dies zu verbraucht, um noch Wirkung machen zu können.« — Aus der schon erwähnten Rezension von Reichhardts Sonate (Rez. 20) ist folgendes hervorzuheben: Im allgemeinen vermißt Hoffmann »einen durchgehaltenen

Stil und vorzüglich den Zusammenhang der vier verschiedenen Teile, woraus die Sonate besteht.« Zuweilen werde man im ersten und letzten Satz an Emanuel Bachs schlechtere Sonaten erinnert. Das Thema des ersten Satzes *(33.)* erscheint ihm nicht unbedeutend. Es steht indessen ganz isoliert da, denn nicht das mindeste ist in dem weiteren Gange des Stückes daraus gezogen, der, wie sich jeder beim Spielen überzeugen kann, sich nur in aneinandergereihten Figuren fortbewegt, die weder durch innere harmonische Struktur verbunden sind noch glänzende Passagen für das Instrument enthalten. Es ist, als ob jemand immer dasselbe, nur mit veränderter Wortstellung, sagte. . . .« Gewisse Gänge und Fortschreitungen *(34.)* seien zu sehr verbraucht, um noch die Aufmerksamkeit des Zuhörers erregen zu können. Von den folgenden Sätzen der Sonate heißt es: Sie »sind ganz unbedeutend, nicht einmal, wie man es doch von einem Gesangskomponisten wohl erwarten sollte, sonderlich melodiös, und vorzüglich das Andante *(35.)* erinnert an kleine Übungsstücke für Anfänger, wie man sie in Löhleins Klavierschule oder sonst findet.« Das Thema des letzten Satzes *(36.)* klingt dem Rezensenten zu altfränkisch und verbraucht; und weiterhin meint er: »Übrigens zeigen manche gar nicht lobenswerte harmonische Fortschreitungen ja offenbare Quinten . . ., daß der Meister, dem sonst gewiß die herrlichsten Kenntnisse der Harmonik nicht fehlen, sich in diesem ihm ganz fremden Kreise nur unbehilflich bewegte.«

Bevor wir auf Hoffmanns Urteile über Vokalkomponisten eingehen, seien seine Ansichten über Tanzmusik mitgeteilt. Als Muster wahrhafter höherer Tanzmusik gelten ihm nächst den »grandiosen« Tänzen Glucks vor allem die Tänze Reichhardts. Dieser setze nämlich seine »Tänze mit eindringender rhythmischer Kraft« und veranlaßte seine Schüler, »Ballette zu schreiben, um über den rhythmischen Verhalt eines Tonstückes praktisch ganz ins Klare zu kommen.« »Den Geist der höheren Tanzkunst« atmet auch nach Hoffmanns Ansicht Spontinis Balletmusik. Man fühlt hier, »daß es auf Bedeutungsvolleres abgesehen ist als auf halsbrechende Luftsprünge, Meilenzeigerfiguren und Windmühlenwirbel, wie sie unsere heutige Schlendrianstanzkunst darbietet.« Er meint sogar: »Sollte die Wiedergeburt der wahren Tanzkunst sich nicht aus solcher Musik erzeugen können?« Denn gerade im Tanz spreche sich der Charakter des Volkes lebendig aus. Dies zu beobachten hat H. in seinem Warschauer Aufenthalt oft Gelegenheit gehabt. Die beiden Nationaltänze der Polen z. B., der Masurek und die Polonäse, geben, wie Hoffmann in

Rez. 22 ausführt, die beiden Haupttendenzen der Nation richtig und deutlich an. So wie der wilde Masurek mit seinen Stärke und Muskelkraft erfordernden Bewegungen, mit seinen wunderbaren, kühnen Verschlingungen den stürmischen Rausch eines in steter Unruhe hin und her wogenden Volkes zeige, so liege in der Polonäse wieder ganz der Ausdruck jener Ritterhaftigkeit, deren integrierender Teil die romantische Verehrung der Damen sei. — Die Musik des Tanzes müsse aus dessen Charakter selbst entspringen, und so komme es denn, daß die eigentliche, echt polnische Polonäse eben jene romantische Stimmung ausspreche und dadurch so höchst anziehend werde. Daher wolle den deutschen Komponisten die Komposition dieses Nationaltanzes durchaus nicht gelingen, denn mit der Nachahmung des Rhythmus sei es nicht getan. Ohne das Erfassen jener tieferen Bedeutung des Tanzes könne nur ein Zwittergeschlecht entstehen, wie es denn auch in der Tat unter dem Namen »alla Polacca« sein Wesen treibe.

II. Vokalkomponisten.

Hoffmann ist ein Freund und Bewunderer des italienischen Gesanges (vergl. Gris. I, 314), wie ihn die Meister des 17. und angehenden 18. Jahrhunderts, wie L. Leo (Gris. VI, 39), Steffani (Gris. III, 189, VI, 62), Martini (Gris. VI, 47), vor allem die Opernkomponisten dieser Zeit, pflegten. Die neuere italienische Musik aber ist ihm verhaßt. So läßt er denn auch Kreisler die Ansicht aussprechen, daß der wahre italienische Gesang verschwunden sei. (Gris. I, 21, X, 68.) Daß das Erstarken der Instrumentalmusik die Ausbildung der Melodie und somit auch den Gesang ungünstig beeinflußt habe, spricht Hoffmann wiederholt aus (vergl. die nachträglichen Bemerkungen zu Spontinis »Olympia« und Gris. VI, 39). Er klagt darüber, daß die »vox humana« ganz verstumme »vor dem gewaltigen Geist, der wie ein mächtiger Magus alle Töne, die in der ganzen Natur wie ein tiefes Geheimnis verborgen, hervorruft, — diese vox humana, die wie ein treuer Nachhall der ersten Naturlaute, noch eingehaucht von der schaffenden Mutter, das Höchste ahnend im Innern, widerklingt.« (Erster Brief über Tonkunst in Berlin.) Von seinen drei bei Werkmeister erschienenen Canzonetten rühmt er (in einem Briefe an Rochlitz [abgedruckt im »Euphorion« 1898, S. 112]), daß ihr »Gesang faßlich und die Begleitung einfach sei«, er daher

»gewöhnliche Fehler jetziger Komponisten, welche in barockem Gesange und überhäufter Begleitung Originalität suchen, vermieden hätte«.

1. Liederkomponisten.

In der von mir wieder aufgefundenen Rezension einiger Lieder von Riem (Rez.) macht Hoffmann auf den durchgreifenden Unterschied zwischen Lied und Arie aufmerksam. Wir werden den Wortlaut seiner Ausführungen später wiedergeben. Den Anforderungen, die er an den Liederkomponisten stellt, entsprachen wohl Männer wie Zelter, Reichhardt und auch Weber[1]) am besten. Für den Fortschritt, den das Lied durch Schubert nahm, würde Hoffmann wenig Verständnis gezeigt haben.

a) Reichhardt.

In Rezension 16 sagt Hoffmann über Reichhardt folgendes: »So sinnig .... ein Meister der Tonkunst manches gemütliche Lied von Goethe gesetzt hat, so wahrhaft klassisch in dieser Art die Gesänge zum »Wilhelm Meister« geraten sind, so mißlungen ist doch die Musik der überaus zarten, lieblichen, dem Komponisten recht in die Hand gearbeiteten Claudine von Villa Bella.« In derselben Rezension vergleicht Hoffmann die Beethovensche Komposition des Goetheschen Liedes »Freudvoll und leidvoll« mit der Reichhardtschen und meint: »Viel besser und in der höchsten Einfachheit mit dem tiefsten, innigsten Gefühl hat es Reichhardt gesetzt. Der Schluß der Beethovenschen Komposition artet beinahe ganz in eine Arie aus.« Wie hoch Hoffmann Reichhardt als Liederkomponisten schätzt, geht aus der schon besprochenen Rezension seiner Klaviersonate hervor. In dieser sagt er: »Selten gab es einen Komponisten, der so wie Reichhardt mit reichen musikalischen Kenntnissen, mit einem tiefen Gemüt, mit einem lebhaften, reizbaren Geiste eine vollendete ästhetische Ausbildung verband, so daß er nicht allein die Dichtung, welche er musikalisch auszuschmücken unternahm, ganz durchdrang, sondern zugleich als Herr und Meister darüber schwebte und sie unumschränkt beherrschte. So kam es denn, daß er von dem einfachsten

---

[1]) Im »Vorläufigen Bericht über Webers »Freischütz«« heißt es: ».... wer wäre nicht ein Freund jener (der Weberschen) Muse, die eine Fülle der genialsten Lieder- und Instrumental-Kompositionen, die die unsterblichen Kriegsgesänge »Leier und Schwert« erschaffen, und die längst ihren Liebling unter die Ersten und Bedeutungsvollsten seiner Kunst und seiner Zeit gestellt.«

Liede an bis zur in höchster Pracht glänzenden, ernsten Oper so manches herrliche Stück schuf, das durch innig ausgesprochene Empfindung, durch in jedem, auch in höherm Sinn richtige Deklamation, durch geniales Auffassen der wirkungsvollsten Mittel sowohl das ganze, eigentümliche Wesen, als die einzelnen Momente der Dichtung auf das eindringendste darzustellen, in jedes Gemüt eingehen, und es zur regsten Teilnahme entzünden mußte. Mißlang in diesem Kreise der musikalischen Komposition dem Meister hin und wieder etwas, so mochte es wohl eben davon herrühren, daß die erworbenen ästhetischen Ansichten der äußern Form dem Verstande zu sehr Vorschub leisteten, der nur zu geneigt ist, die Phantasie zügeln zu wollen, die jede Fessel zerreißend sich im kühnen Fluge emporschwingt und wie in bewußtloser Begeisterung die Saiten anschlägt, welche aus einem höhern, wunderbaren Reiche herabtönend in unserm Innern widerklingen. Wer so wie Reichhardt in die Dichtung einzudringen vermochte, wer so von jeher darauf ausgegangen, beides, Gedicht und Musik, auf das innigste zu verknüpfen, wird bald sich daran gewöhnen, beides als integrierende Teile eines Werks, ja einer Kunst anzusehen. Daß er so bei der Gesangkomposition immer den rechten Fleck trifft, leuchtet ein ....«

b) W. F. Riem.

(1779—1857.)

Die von mir entdeckte Rezension Hoffmanns über »zwölf Lieder alter und neuerer Dichter, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von W. F. Riem (27. Werk. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Tlr. 8 Gr.)« ist für Hoffmanns musikalische Anschauungen auf diesem Gebiete besonders wichtig. Deshalb gebe ich hier den zweiten Teil der Rezension, der sich mit den Liedern im einzelnen beschäftigt, wörtlich wieder. Der erste Teil enthält Ausführungen allgemeiner Art über den Unterschied zwischen Arie und Lied und ist im zweiten Teil dieser Arbeit abgedruckt. Die Ausführungen Hoffmanns haben folgenden Wortlaut:

»Muß nun, um endlich auf Herrn R.'s Kompositionen zurückzukommen, auch Rezensent wiederholentlich behaupten, daß außer den anfangs erwähnten Ausnahmen auch in dieser Sammlung kein wahres Lied enthalten ist, vielmehr die Gesänge selbst als Arietten genommen viel zu gekünstelt, zu wenig singbar und im ganzen nicht fest zusammengehalten sind, so ist er doch der Meinung, daß Herr R. wohl auch das Höhere leisten könne, so wie es ihm hier und da wirklich

gelungen ist. Bei manchem Liede ist es dem Rezensenten gewesen, als habe sich hier die wahre Melodie, wie sie im Innern des Komponisten entstand, im Aufschreiben verloren, und so mag es sein, daß Herr R. dem innern Poeten, der das Gedicht richtig in Tönen aussprach, nicht traute, sondern durch die Kunst verbessern wollte, die nun eben in dieser Hinsicht gar keine Kunst ist. Vorzüglich scheint es dem Rezensent, als wenn Herr R. oft nur zu sehr an den Einzelheiten des Gedichts hing, und durch das Streben, alle diese Einzelheiten recht lebhaft herauszuheben, wurde das Ganze verworren, wie ein ungeregeltes Spiel bunter Farben. Hierin liegt auch der Grund einer gewissen Unbehilflichkeit in Behandlung der Worte, die sich oft, wie ein spröder Stoff, nicht fügen wollen, woraus oft Verstöße wider die richtige Deklamation, die nicht allein von der rhythmischen Richtigkeit, sondern auch von der Stellung der Melodie abhängt, entstehen. Wie vieles in Herrn R.'s Kompositionen dennoch recht lobenswert ist, und wie sich oft sein nicht geringes Talent offenbart, wird aus der Beurteilung der einzelnen Gesänge, zu welcher Rezensent nach diesen allgemeinen Bemerkungen eilt, sich ergeben.

Nr. 1, der kurze Frühling, eine Polonäse, ist beinahe eine ausgeführte Arie mit Ritornell und Zwischensätzen. Nach des Rezensenten Gefühl sagt die Melodie nicht den Worten zu; unerachtet des Strebens, ihr einen leichten Schwung zu geben, wird sie oft starr und steif, so wie die vielen kleinen, immer abbrechenden Sätzchen das Ganze zerbröckeln und den Zusammenhang stören. — Nr. 2, Liedchen der Sehnsucht, ist ein herrliches, inniges, wahres Lied, und hätte Herr R. nichts komponiert als dieses, so würde sein Talent zur Liederkomposition bewährt sein. — Nr. 3 hat altertümliche herzliche Worte; die Melodie ist artig erfunden und dem Liede fehlt keineswegs das Gemütliche, wohl aber das Einfache und in sich Abgeschlossene, wodurch auch in den Tönen jene Altertümlichkeit der Worte behauptet werden sollte. Herr R. hat dieses Lied ganz durchkomponiert und mit Takt und Tonart gar bunt gewechselt, um das Einzelne zu malen, statt die tiefe Bedeutung des Ganzen einfach und kräftig zu ergreifen und darzustellen. Hier sind die Worte mit der musikalischen Einrichtung:

Silber und Gold gäb ich darumb,
daß ich ein feines brauns Mägdlein bekomm,
die fein züchtig wär und fromm.
Züchtig und fromm, fein freundlich dazu,
hat sie Tugend, so hat sie genug.
Gibt uns Gott seinen Segen dazu.

Bis hierher ist die recht treuherzige, in der Tat an das Altertümliche streifende Melodie gehalten.

Gibt uns Gott seinen reichen Segen,
wollen wir beid' in Freuden leben,
seinem Willen nicht widerstreben.

Diese Worte wollte Herr R. recht fromm und einfältig, in veränderter Melodie herausheben; der Gesang fällt aber zu sehr in das Tändelnde und Gemeine. *(37.)*

Ich weiß mir einen, der ist mein Freund,
wiewohl er ist mein ärgster Feind:
Einen guten Abend wünscht ich ihm heunt.

Nach dem Schluß in der Tonika, G-Dur, wandte sich der Satz nach E-Moll, in welcher Tonart diese Worte mit neuer Melodie eintreten, welche durch G-Moll in D-Dur schließt.

Ein'n guten Abend und fröhliche Zeit,
daß er mir bald sein Töchterchen geit,
die mir mein junges Herz erfreut.
Gibt er mir's nicht, so erfreut er mich nit,
hat sie einen andern viel lieber als mich,
gibt er mir's nicht, so stürb ich gewiß.

Mit diesen Worten tritt in D-Dur wieder eine neue und auf den Hauptsatz anspielende Melodie ein, und es wird durch G-Dur, E-Moll, nach H-Moll moduliert, in welcher Tonart zu den letzten Worten (»so stürb ich« usw.) ein Ritardando schließt.

Stürb ich dann, so bin ich tot,
Gräbt man mich in die Röslein rot:
dafür behüt mich der liebe Gott.

Diese Worte fangen mit einer Art a piacere in H-Moll an, durch A-Moll geht der Satz nach E-Moll, in welcher Tonart die Worte »dafür behüt« usw. in der ersten Bewegung und zwar »entschlossen« gesungen werden.

In die Röslein und in den Klee;
Scheiden von Liebe, das tut weh;
stürb ich dann, so sieh ich's nicht meh.

Der Satz hat sich zurück nach G-Dur gewendet, und die erste Melodie tritt wieder ein, weicht aber bei dem Wort tut in *(38.)* aus, damit das »weh!« ja erklinge, und in einzelnen, abgebrochenen Tönen wird das »stürb ich dann« gemalt. Vor dem völligen Schluß weicht noch der Satz in folgender Art aus: *(39.)* Das sehr Rauhe dieser Ausweichung liegt in der Quintenfolge, die das Gehör in der Folge der beiden harten Tonarten nur zu deutlich wahrnimmt. — Welch ein Aufwand von Mitteln nun für das einfache, naive Lied, dessen Verschlingungen ja von selbst auf eine wiederkehrende Melodie führen!

Rezensent hat die Alruna, woraus es genommen ist, nicht bei der Hand; soviel er sich aber erinnert, ist das Lied in einer echt altdeutschen Erzählung einem jungen Goldschmied, der um die Tochter eines reichen, stolzen Kaufherrn buhlt, in den Mund gelegt. Das Ganze spricht in altertümlicher Naivität die innige Sehnsucht, die bangen Zweifel des wahrhaft und treu liebenden Herzens aus; es ist ein herrlicher, kräftiger Jüngling des Mittelalters, dessen Gesang, wie aus dem fernen Purpurschein der untergegangenen goldenen Zeit, den wir noch als ein glänzendes Abendrot zu erblicken vermögen, zu uns herübertönen soll. In dieser tiefen Bedeutung mußte das Lied aufgefaßt werden, und eingreifender als jene breite Malerei der Einzelheiten hätte in der Tat eine einfache, kräftige Melodie jene innige Sehnsucht, jene bange Ahnung dargestellt, von der der Jüngling, dem jede kränkelnde Empfindelei fremd blieb, befangen erscheint. — Nr. 4, ebenfalls aus der Alruna entnommen, ist ein kurzes, muntres, naives Liedchen. Die Oktaven des Basses und der Singstimme im ersten Takte hat Herr R. wie ein unisono genommen, um den kräftigen Schwung zu bewirken. Daß der Gesang in den vier ersten Strophen mit *(40.)* schließt, hat dem Rezensenten, unerachtet er wohl weiß, daß Herr R. das unaufhaltsame Fortrollen der Strophen dadurch bezweckte, nicht behagen wollen; es klang ihm stets so, als griffe ein Generalbaßspieler in einer gegebenen Melodie einen falschen Akkord. Noch erlaubt sich Rezensent bei diesem kleinen Liede zu bemerken, daß der Gang des Satzes im vierten, fünften und sechsten Takt die Einfachheit der Melodie, wie sie angelegt ist, durchaus stört. *(41.)* — Von Nr. 5, ebenfalls aus der Alruna, darf Rezensent behaupten, daß es zu den gelungensten der ganzen Sammlung gehört. Herr R. hat hier alles unterlassen, wodurch das Lied Nr. 3 so sehr an Einheit, Haltung und wahrer Bedeutung verlor. Die Melodie ist so treuherzig, so ausdrucksvoll, so echt altertümlich, daß sie jeden, dessen Sinn der wahrhaft rührenden Einfalt, die doch sich mit wunderbarer Kraft äußert, nicht verschlossen ist, tief anregen muß. Nachdem das ganze Lied hindurch nur geringe Ausweichungen immer wieder in die Haupttonart, A-Dur, zurückführten, schließt der Gesang in Fis-Moll, und es hängt sich ihm nur noch ein kleines Ritornell von zwei Takten in A-Dur an. Rezensent gehört gewiß nicht zu den Rigoristen, die strenge befehlen, man solle durchaus nur auf dem breiten, gebahnten Wege bleiben und sich nicht einfallen lassen, irgend eine unerhörte Erscheinung auch seitwärts auf wilden, dichtverwachsenen Pfaden zu verfolgen; Rezensent glaubt vielmehr, daß in den Grenzen, die der

recht aus der Tiefe ins Leben dringende Geist von selbst stellt, der Komponist auch ungewöhnliche, unerhörte Mittel aufbieten dürfe, um das Unerhörte darzustellen; außerdem, daß aber allein wohl der Opernkomponist wohl in diesen Fall kommen kann, da nur die dramatische Handlung jenes Unerhörte herbeiführen wird, lag — will man auch den Worten eines Liedes jenes Recht zugestehen, den Komponisten zum Gebrauch ganz ungewöhnlicher Mittel anzuregen — in den Worten dieses Liedes auf keine Weise ein hinlängliches Motiv, so nahe bei dem Schluß das Lied so ganz ins Blaue hinauszurücken und die herrliche Einfachheit, in der es sich erhielt, zu zerstören. *(42.)* Der ganze Schluß in der fremden Tonart klingt hart und unbehilflich; der kleine Nachsatz von zwei Takten hängt sich nun eben an, um der tief aus dem Wesen der Musik, wie sie im Innern des Menschen lebt, geschöpften Weise, in derselben Tonart, wie man angefangen, zu schließen, ihr Recht anzutun. Herr R. wird aber wohl zugestehen, daß das Lied mit dem letzen Wort und nicht mit dem letzten Ton schließt. Der Vorhalt auf dem Worte »Angst« klingt in der Tat sehr ängstlich; sollten dann nun aber einmal die Worte »Angst und Schmerz« in ihrer einzelnen Bedeutung herausgehoben werden, so war dazu ein Schluß in modo plagali, nach der Weise alter Meister, vollkommen hinlänglich. Z. B. *(43.)* — In Nr. 6, dem herrlichen Goetheschen Liede »Durch Feld und Flur zu schweifen«, hat Herr R. sich vorzüglich durch die Worte »mein Liedchen durchzupfeifen« angeregt gefühlt, denn es wird im Akkompagnement wirklich ganz munter gepfiffen, welches aber dem Gesange keineswegs Schaden tut. Über das Pfeifen und Schweifen *(44.)* mag Rezensent nichts sagen, da ihn aus alter Zeit Pergolesis »Cuius animam gementem« und das Geschwätze darüber mahnt, und über das Lied nur im allgemeinen bemerken, daß es, gibt es auch nicht mit eindringender Kraft die tiefe Bedeutung, doch der Intention des Dichters nicht widerstrebt. Um die Frage: »O ruh' ich ihr am Busen wohl endlich einmal aus« hervorzuheben, schließt Herr R. sonderbarerweise mit dem Septimenakkord der Dominante, und unerachtet dieses ungewöhnlichen Mittels wird das Gefühl der tiefen Sehnsucht, dessen Ausdruck jene Frage ist, schon im folgenden Takte des Ritornells, der zu einem ganz beruhigenden Schluß in modo authentico führt, durchaus verlöscht. *(45.)* Sollte nun einmal in dieser Weise geschlossen werden und das Ritornell, wie es sein muß, der Nachhall jener Worte sein, so würde der Schluß, in der Tonika geschrieben, an Bedeutung gewonnen haben. *(46.)* — Nr. 7. Goethes bekanntes Lied »Singet nicht in Trauertönen«

ist in den ersten Takten recht gut angelegt, nachher wird es aber immer bunter und bunter; der Komponist wogt in allen Einzelheiten des Gedichts umher. So sollen z. B. in sechzehn Takten die leichten Spiele des feurig und wild eilenden Knaben, das Liedchen der Nachtigall und das Ach und Weh der Gefangenen und Betrübten gemalt werden, und über diesem Streben, das Einzelne zu malen, geht die tiefere Bedeutung des Ganzen verloren. Stellen wie folgende sind dem guten Gesange und der richtigen Deklamation ganz entgegen. *(47.)* — Nr. 8. »Süßer Tod« ist dagegen wieder ein herrliches, tief aus der Seele gesungenes Lied, das aufs neue beweist, was der Komponist vermag, wenn er nicht an den Worten hängt, sondern den tiefern Sinn des Ganzen im Gemüt auffaßt. — In Nr. 9, Schlachtgesang, poltert der Gesang in einem fortwährenden Parlando, und da dies Lied, ebenso wie Nr. 10, welches danach strebt, recht kräftig und männlich einherzuschreiten, dem Rezensenten zwar nicht geradezu verfehlt, aber auch eben nicht bedeutend geschienen, so eilt er über beide weg, um desto eher zu Nr. 11 zu kommen, dem bekannten, so oft komponierten »Kennst du das Land usw.« Auch dieses Lied hat Herr R. beinahe scenisch genommen und mit eingestreuten rezitativischen Strophen, Fermaten usw. durchkomponiert. Die Anfangsworte jeder Strophe, sowie die Worte: »Kennst du es wohl? Dahin, dahin usw.« bleiben sich aber in der Melodie gleich, und schon dadurch bekommt das Ganze eine Präzision und Rundung, welche Rezensent bei den meisten übrigen vermißte. Tritt nun noch hinzu, daß der Gesang wirklich ein tiefes, inniges Gefühl atmet, daß die Worte: »Kennst du es wohl usw.« recht aus der in wehmütiger Sehnsucht erglühten Brust hervorströmen, so darf man wohl eben dieses Lied, wenigstens nach der Art, wie Herr R. nun einmal solche Gesänge setzt, eine gelungene Komposition nennen und kleine Spielereien, wie z. B. das Stürzen des Felsens, die nun, wie Rezensent wohl weiß, manchem gerade ganz ungemein gefallen, übergehen. Nr. 12, Goethes bedeutungsvolles Lied »So laßt mich scheinen, bis ich werde« hält Rezensent für durchaus verfehlt und der Intention des Gedichts zuwider. Der durch anderthalb Oktaven springende *(48.)*, zuweilen ganz unsingbare Gesang bewegt sich unbehilflich in dem $^9/_8$-Takt, und die unaufhörlichen Modulationen (C-Dur, G-Dur, C-Moll, As-Dur, As-Moll, As-Dur, E-Dur, E-Moll, G-Dur, C-Dur) zeigen deutlich, daß Herr R. am Einzelnen grübelte, ohne die tiefe Bedeutung des Ganzen, wie sie aus dem Innern hervorgehen mußte, aufzufassen und rein wiederzugeben. Kurz, der innere Poet schwieg hier ganz, oder Herr R. vertraute nicht seiner Stimme.

Hat Rezensent nun an Herrn R.'s Kompositionen, wenigstens nach seiner Ansicht, so manches auszustellen gefunden, so wiederholt er doch, daß Herr R. sich eben durch diese Gesänge als einen beachtenswerten Komponisten gezeigt hat, der die Freunde der Tonkunst gewiß noch mit manchem interessanten Werk erfreuen wird, wie er schon jetzt getan. Daß er aber dies auch hier getan habe, beweise dem, der nur sich selbst vertrauen will, das kürzeste dieser zwölf Lieder.« *(49.)*

In den bisher besprochenen Rezensionen weist Hoffmann oft auf die Notwendigkeit eines festzuhaltenden Stils, auf die Einhaltung eines reinen Satzes seitens des Komponisten, überhaupt auf die Wichtigkeit und Unverrückbarkeit der musikalischen Form mit einem Nachdruck hin, der uns, da er doch die Tonkunst romantisch ausdeutet und ihre Formen und Ausdrucksmittel aus ihrem Geiste entsprungen wissen will, in Erstaunen setzt. Gerade in der Rezension der Riemschen Lieder tritt, auch wenn man von der viel zu engen Hoffmannschen Definition des Liedes als Kunstform absieht, dieser formalistische Zug in Hoffmanns musikalischen Anschauungen augenscheinlich zutage. Gründet er sich bei Urteilen über Instrumentalkomponisten auf die »klassischen« Formprinzipien eines Haydn und Mozart, so bei der Riemschen Rezension etwa auf die Tonschöpfungen eines Reichhardt. Aus früheren Jahrhunderten aber ist wiederum der Maßstab für die Beurteilung der Kirchenmusik geholt.

2. Komponisten von Kirchenmusik.

Gemäß seiner Auffassung vom Wesen der Tonkunst mußte Hoffmann gerade der Kirchenmusik besonders zugetan sein. Urteilt er über ihre Meister, so stehen bei ihm wirkliche Kenntnis ihrer Werke und allgemeiner Gefühlserguß nicht in einem solchen Mißverhältnis, wie z. B. bei seinen Zeitgenossen Tieck und Wackenroder. Eine Geschichte der Kirchenmusik zu schreiben war Hoffmann gewiß nicht imstande. Überblickt man seine in dem Aufsatz »Alte und neue Kirchenmusik«[1]) gesammelten Urteile über die Kirchenmusiker, so muß man sich immer den damaligen Zustand der Musikwissenschaft vor Augen halten. Diese befand sich nämlich zu Hoffmanns Zeiten noch in ihren ersten Anfängen. Gerade damals begann erst langsam durch die Werke von Burney, Forkel und Gerbert überhaupt das Interesse für Kirchenmusik zu erwachen. Hoffmanns

[1]) Dieser für die »Allgemeine Musikalische Zeitung« geschriebene Aufsatz wurde teilweise in die Serapionsbrüder übernommen. vgl. Gris. VII, 150 ff.

Kenntnisse von dieser mußten also naturgemäß auf schwachen Füßen stehen. Um so mehr ist es zu bewundern, daß er — oft instinktiv — das Richtige getroffen hat und seine Leser in den Aufsätzen und Rezensionen für die »Allgemeine Musikalische Zeitung« mindestens so gut mit dieser Gattung der Tonkunst bekannt machte wie dickleibige Handbücher. In dem soeben genannten Aufsatz »Alte und neue Kirchenmusik« holt er außerordentlich weit aus; er gibt hier gewissermaßen die ganze Musikgeschichte in einem kleinen Abriß, der unverkennbar romantische Tendenzen an sich trägt (vergl. Gris. VII, 154 ff.). Die Musik kann, so meint er, ihres eigentümlichen Wesens halber nicht Eigentum der antiken Welt sein, wo alles auf sinnliche Verleiblichung ausgeht, sondern muß dem modernen Zeitalter angehören. Die beiden einander entgegengesetzten Pole des Antiken und des Modernen oder des Heidentums und des Christentums sind in der Kunst die Plastik und die Musik. Das Christentum vernichtet jene und schafft diese, sowie die ihr zunächst stehende Malerei. In der Malerei kennen die Alten weder Perspektive noch Kolorit, in der Musik weder Melodie (im höheren Sinn genommen, als Ausdruck des innern Affekts, ohne Rücksicht auf Worte und rhythmischen Verhalt) noch Harmonie. Beide Künste, Musik und Malerei, behaupten in der antiken Welt nur scheinbar ihren Platz; sie werden von der Gewalt der Plastik erdrückt. Aber selbst der erste, rohe Keim der Musik, in dem das Heilige, nur der christlichen Welt auflösbare Geheimnis verschlossen, kann schon der antiken Welt nur nach seiner eigentümlichsten Bestimmung, d. h. zum religiösen Kultus dienen. Denn nichts anders als dieser sind selbst in der frühsten Zeit ihre Dramen, welche Festdarstellungen der Leiden und Freuden eines Gottes enthalten. — Aus der ältesten Kirchengeschichte erwähnt Hoffmann nur ganz kurz Ambrosius, Gregor, Guido von Arezzo (vergl. Gris. VII, 155), um erst bei Palestrina festen Fuß zu fassen.

a) Palestrina.

Mit ihm beginne unstreitig die herrlichste Periode der Kirchenmusik »und also der Musik überhaupt«. Daß Hoffmann diese alte Legende nachspricht, werden wir ihm nicht verargen. Er hat jedenfalls darin Recht, daß Palestrina die höchsten Anforderungen an wahre Kirchenmusik restlos erfüllt. So wird er denn auch nicht müde, die Werke des Meisters zu preisen. Zu Bedenken gibt aber eine andere Bemerkung über die Musik Palestrinas Anlaß. »Ohne allen Schmuck, ohne metrischen Schwung«, sagt Hoffmann, »folgen meistens voll-

kommen konsonierende Akkorde aufeinander«; und weiterhin: »Die Folge konsonierender, vollkommener Dreiklänge, vorzüglich in den Molltönen, ist uns jetzt in unserer Verweichlichung so fremd geworden, daß mancher, dessen Gemüt dem Heiligen ganz verschlossen ist, darin nur die Unbehilflichkeit der technischen Struktur erblickt.« Hoffmann scheint, da er von vollkommen konsonierenden Akkorden redet, nicht erkannt zu haben, daß Palestrinas Kunst den höchsten Gipfel einer Epoche bedeutete, die mit Stimmen gegeneinander setzte. Trotzdem werden wir ihm beistimmen, wenn er Palestrinas Werke als die erhabensten Schöpfungen der Kirchenmusik bezeichnet. Die wortreichen weiteren Ausführungen Hoffmanns über Palestrinas Musik übergehen wir und stellen nur noch fest, welche Werke des Meisters Hoffmann in seinen Schriften erwähnt. Es sind dies: Eine sechsstimmige Messe. (Missa Papae Marcelli), ein vierstimmiges Gloria aus einer Messe (vergl. Reichhardt, fünftes Stück des Kunstmagazins), die Responsorien, ein Benediktus (vergl. Gris. XV, 72). Nicht von Palestrina ist das Responsorium, das Hoffmann als jenem angehörig dem Vallottischen gegenüberstellt, um die Verschiedenheit der Stilarten beider Meister zu zeigen.

In dem Aufsatz »Alte und neue Kirchenmusik« spricht Hoffmann die Ansicht aus, daß die Kirchenmusik nach Palestrina einer allmählichen Entartung anheimfalle. Er erkennt zwar, daß, während nach und nach die alten Kirchentonarten durchbrochen werden, die Instrumentalmusik zur Selbständigkeit gelangt, daß aus dem polyphonischen Geflecht die Melodie vom Tenor gleichsam an die Oberfläche tritt, um sich dann in der Oberstimme harmonische Geltung zu verschaffen. Aber er faßt dieses Hervortreten der Melodie und das Erstarken der Instrumentalmusik als Tatsachen auf, die ebenso wie der verderbliche Einfluß des Theaters die Verweltlichung und Verweichlichung der Kirchenmusik beförderten, und vergißt dabei, daß hiermit einerseits der Weg zu weiteren Fortschritten gegeben war, andrerseits aber Palestrinas Kunst nicht mehr überboten werden konnte.

b) Kirchenkomponisten nach Palestrina

(bis zum Ausgange des 17. Jahrhunderts).

So sagt er von den Meistern nach Palestrina, sie »erhielten sich rein von allem Schmuck und trachteten nur dahin, in frommer Einfalt wahrhaftig zu sein, bis nach und nach der melodische Schwung, den die Kompositionen nahmen, die erste Abweichung von jenem tieferen Ernst

bereitete. Aber wie würdig, wie einfach und kräftig dennoch der Kirchenstil blieb, zeigen die Werke eines Caldara, Bernabei, A. Scarlatti, Marcello,[1] Lotti, Porpora, Leonardo, Leo, Vallotti u. a. Noch war es in der Ordnung, bloß für Singstimmen, ohne Begleitung anderer Instrumente, höchstens der Orgel, zu setzen, und schon dieses erhielt die Einfachheit des choralartigen Gesanges, der durch keine bunten Figuren der Begleitung übertäubt wurde.« Hoffmann erwähnt »das berühmte zweichörige Miserere« von Allegri und sagt von ihm, es sei noch ganz im Stil des Palestrina geschrieben, wiewohl es an Kühnheit und Kraft den Werken dieses nachstehe und unerachtet seiner Berühmtheit, die auch wohl durch den wundervollen Vortrag der Sänger in der Sixtinischen Kapelle entstanden sein möge, sogar Leos späterem Miserere weichen müsse. — An Scarlattis Werken[2]) sei der verderbliche Einfluß des Theaters noch nicht festzustellen, denn seine Kirchenwerke — Hoffmann hat eine fünf- und siebenstimmige, ohne Instrumentalbegleitung gearbeitete Messe vom Jahre 1703 vor Augen — schlössen sich unerachtet ihres melodischen Schwunges doch rücksichtlich der kühnen Akkordfolge und der inneren Kraft an Palestrinas Werke an. Ebenso herrlich seien Leonardo Leos Werke. Hoffmann vergleicht eine Komposition Leonardo Leos mit einer Sartischen, beide über die Worte »Miserere mei, deus, secundum magnam misericordiam tuam«, und findet, daß Leonardos Chor kräftig und erhaben töne, die Sartische Komposition sich dagegen weichlich ausnehme. Als Vertreter des in jener Zeit entstehenden geistlichen Dramas, das nach Hoffmanns Ansicht späterhin »wohl den ersten Anlaß zum Verfall des wahren Kirchenstils« gab, nennt Hoffmann Caldara. Von seinem Oratorium Morte e sepoltura di Cristo sagt er: »Die Einrichtung dieses Oratoriums, in dem Rezitative mit Arien, Duetten, Chören wechseln, ist ganz dieselbe, wie sie damals in den Opern stattfand; nur mochten sich die geistlichen Dramen durch größeren Reichtum der Chöre auszeichnen. Manches in diesem Oratorium ist ganz dramatisch gehalten. Außer der herrlichen, wundervollen, harmonischen Ausarbeitung der Chöre sind die Melodien der Arien, die eine wahre, aus dem innersten kommende Frömmigkeit atmen, nicht genug zu beachten. Selbst die uns jetzt dürftig erscheinende Instrumentierung ist voll hohen Geistes und Sinnes, und man erkennt schon den Keim des überschwenglichen Reichtums, der sich in der Instrumentalmusik der neueren Zeit aufgetan hat.«

---

[1]) Marcello wird auch sonst von Hoffmann genannt. Vergl. Gris. VI, 96.

[2]) Scarlatti erwähnt Hoffmann auch sonst. Vergl. Gris. VI, 96.

»Das Mittel zwischen der Musik des eigentlichen Kultus und dem geistlichen Drama halten,« wie Hoffmann in dem Aufsatz »Alte und neue Kirchenmusik« weiterhin ausführt, »in gewisser Art die berühmten Psalmen des Marcello, die größtenteils zwei- und dreistimmig, seltener vier- und fünfstimmig, bloß mit Begleitung des Basses gearbeitet sind.« Dieses tiefsinnige Werk stehe an der Spitze jener geistlichen Hymnen, die später so vielfältig komponiert wurden, wie z. B. der Litaneien von Durante, des Stabat mater von Pergolese, des sogenannten Miserere von Jomelli »Pieta, Pieta, Signor« u. a. Hoffmann erwähnt dann eine Stelle aus einem Tedeum von Ziani, um zu beweisen, wie, nachdem mit dem größeren melodischen Schwunge auch der Reichtum der Instrumente sich vermehrt hatte, die Trompete zu damaliger Zeit gebraucht wurde, und stellt fest, daß dieses Instrument, wie es jetzt von den Komponisten angewandt werde, an kräftiger, edler Wirkung unendlich gewonnen habe. — Bei der Bedeutung, die er den Komponisten dieses Zeitraums zumißt, ist es nicht verwunderlich, wenn Hoffmann ihre Namen in seinen Werken und Rezensionen oft erwähnt. Vergl. Rez. 11 (Leo, Durante, Perti), Rez. 15 (Leo, Durante, Benevoli, Perti), Rez. 17 (Benevoli, Durante, Perti, Allegri). Gris. I, 46 (Benevoli, Perti).

c) Kirchenkomponisten des 18. Jahrhunderts.

Von kleineren Komponisten des 18. Jahrhunderts nennt Hoffmann in seinen Werken Hasse (vergl. Gris. I, 303. VII, 157. XV, 80), Fux, Graun (vergl. Gris. I, 186. XV, 80), Naumann und Michael Haydn (vergl. Gris. VII, 151. Rez. 15). Über Hasse heißt es in dem Aufsatz »Alte und neue Kirchenmusik«: »Diesem hohen Meister (Händel) schließt sich der unsterbliche Hasse, wenngleich auf verschiedenem Wege das Ziel erreichend, an.« (Ähnlich im »Gruß an Spontini«.) Über Fux wird in demselben Aufsatz folgendes gesagt: »Sehr groß und kräftig, vorzüglich in seinen Chören, war auch der jetzt beinahe vergessene Fux ...« Über Grauns »Tod Jesu« spricht Hoffmann in einem Brief an Hippel vom 4. April 1795. Von Fasch heißt es (vergl. Gris. VII, 157 ff.): »Ich will auch hier des herrlichen Meisters Fasch gedenken, der der alten frommen Zeit angehört und dessen tiefsinnige Werke nach seinem Tode von der leichtsinnigen Menge so wenig beachtet wurden, daß die Herausgabe seiner sechzehnstimmigen Messe aus Mangel an Unterstützung nicht zustande kam.« (Ähnlich an einer anderen Stelle des Aufsatzes »Alte und neue Kirchenmusik«.) Über M. Haydn urteilt Hoffmann im selben Aufsatze so: »Ein nicht nach Verdienst beachteter Kirchenkomponist

ist der wackere M. Haydn, der in diesem Fache ganz an seinen berühmten Bruder reicht, ja ihn oft in ernster Haltung weit übertrifft.« — In Rezension 11 empfiehlt Hoffmann dem Verfasser eines Choralbuches nebst den alten Italienern vor allem J. S. Bach zum Studium.

Joh. S. Bach.

Bachs überragende Bedeutung als Instrumentalkomponist hat Hoffmann, wie wir gesehen haben, richtig erkannt. Seine Ansichten über Bachs Kirchenmusik spricht er in den »Kreisleriana« (vergl. Gris. I, 45. 46) aus. Hier heißt es: »Man stritt heute viel über unsern Sebastian Bach und über die alten Italiener, man konnte sich durchaus nicht vereinigen, wem der Vorzug gebühre. Da sagte mein geistreicher Freund: »Sebastian Bachs Musik verhält sich zu der Musik der alten Italiener ebenso wie das Münster in Straßburg zu der Peterskirche in Rom.« Wie tief hat mich das wahre, lebendige Bild ergriffen! — Ich sehe in Bachs achtstimmigen Motetten den kühnen, wundervollen romantischen Bau des Münsters mit all den phantastischen Verzierungen, die künstlich zum Ganzen verschlungen stolz und prächtig in die Lüfte emporsteigen, so wie in Benevolis, in Pertis frommen Gesängen die reinen, grandiosen Verhältnisse der Peterskirche, die selbst den größten Massen die Kommensurabilität geben und das Gemüt erheben, indem sie es mit heiligem Schauer erfüllen.« Die Messe für »zwei Orchester, acht Haupt- und vier Ripienstimmen«, die Hoffmann in dem Aufsatz »Alte und neue Kirchenmusik« als Bach angehörig erwähnt, ist nicht von Bach komponiert. Hoffmanns Irrtum ist aber begreiflich, da das Werk als Bachsche Komposition bei Breitkopf und Härtel erschienen war. (Vergl. Istel, Hoffmanns musikalische Schriften. Bücher der Weisheit und Schönheit. S. 308.)

Händel.

Händels Messias bezeichnet Hoffmann in dem Aufsatz »Alte und neue Kirchenmusik« als das Oratorium aller Oratorien rücksichtlich des rein biblischen Textes, des melodischen Ausdrucks, der harmonischen Arbeit und der ergreifenden Würde und Kraft. »Wer möchte,« sagt er, »da das kleinste Thema finden, das unerachtet des melodischen Reichtums, ja mancher musikalischen Malerei im höheren Sinne genommen, auch nur im mindesten an das Theatralische erinnern sollte?« In Rezension 17 rühmt er es, daß sich Händel streng an die kräftigen Sprüche der Bibel hielt, wodurch sich der Messias schon in Hinsicht des Textes von den übrigen Oratorien des Meisters, von

denen Hoffmann das Oratorium »der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus« nennt, unterscheide. Es gäbe im Messias keine bestimmten Personen, die in dramatischer Handlung zusammentretend sprechen, und ebensowenig würden die Begebenheiten auf frostige Weise erzählt; und doch gehe alles lebendig bei der Seele des Zuhörers vorüber.

Hoffmanns Urteile über die Kirchenkompositionen Haydns, Mozarts und Beethovens vervollständigen das Bild, das wir bei der Zusammenstellung der Bemerkungen über die Instrumentalkompositionen der drei Klassiker gewonnen hatten.

Haydn.

In Rezension 15 (vergl. Gris. VII, 151) sagt Hoffmann, um den oft ganz voneinander abweichenden Charakter der vielen Kyrie, Gloria usw. in den Messen zu kennzeichnen, folgendes: »Man vergleiche nur z. B. die beiden Kyrie in den Messen aus C-Dur und D-Moll von Joseph Haydn und ebenso sein Benedictus.« Wie er schon des Meisters Instrumentalmusik nicht ganz frei von gewissen Tändeleien weiß, so findet er auch in seinen kirchlichen Werken »manche Spielereien, ja manche der Würde des Kirchenstils ganz unangemessene Melodie«. Auch die Tatsache, daß der Meister, was man ihm mit Recht vorwerfen könne, die menschliche Stimme gar zu sehr als Instrument behandle, ergebe sich aus seiner gar zu hüpfenden und springenden Melodieführung. Die Schöpfung bezeichnet Hoffmann in dem Aufsatze »Alte und neue Kirchenmusik« als ein Werk, dem man, wie auch den »Jahreszeiten«, nicht den Maßstab der reinen Kirchenmusik anlegen dürfe. Jene Oratorien seien nichts anderes als der herrliche Ausdruck, wie dem Meister das Leben —, die Welt, in der Musik aufgegangen. »Es gibt kein herrlicheres, farbenreicheres Bild des ganzen menschlichen Lebens, als wie es der Meister in den »Jahreszeiten« musikalisch aufgestellt hat, und selbst manche geniale Spielerei färbt nur glühender die bunten Gestalten der Welt, die uns in flimmernden Kreisen umtanzen. Derselbe ewige Wechsel des Ernsten, Grauenhaften, Schrecklichen, Lustigen, Ausgelassenen, wie das irdische Sein ihn treibt, herrscht in jener wundervollen Musik, die auf die Kirche sich höchstens nur insofern bezieht, als auch fromme Betrachtungen in den Kreis des täglichen Lebens gezogen werden. Es ist nicht zu leugnen, daß die Individualität des Meisters sich auch hier wie vorzüglich in seiner Instrumentalmusik in einer gewissen humoristischen, neckhaften Lustigkeit ausdrückt; aber selbst in seinen

ernstesten Werken für die Kirche hört sich manches so, wie jene sich unter dem Tisch des Herrn beißenden Hunde erscheinen. Sind nun ... auch die Haydnschen Messen und kirchlichen Hymnen vorzüglich im Vergleich jener alten, wahrhaft heiligen, von der Erde verschwundenen Musik durchaus nicht Muster des Kirchenstils zu nennen, so versteht es sich doch von selbst, daß sie über die neusten Produktionen dieser Art hoch hervorleuchten, wiewohl sie freilich dem Unverstande zu allem theatralischen Prunk Tür und Angel öffneten. Wie oft wurde der große Haydn nachgeahmt oder vielmehr nachgeäfft;[1]) aber bloß an der Schale nagten die sogenannten Kirchenkomponisten, ohne den Kern zu erbeuten, und der tiefe Geist der Harmonik, der in seinen Werken verschlossen, konnte ihnen nicht aufgehen. Daher entstanden die abgeschmackten, seichten, kraftlosen Kirchenkompositionen, wie sie der Verfasser in neuester Zeit in den Kirchen des katholischen südlichen Deutschlands und in Böhmen und Schlesien hörte.«

Mozart.

Von jener »ansteckenden Seuche des weltlichen, prunkenden Leichtsinns« hält sich nach Hoffmanns Ansicht selbst Mozart nicht ganz fern; denn seine Messen, »die er jedoch bekanntlich auf erhaltenen Auftrag nach der ihm vorgeschriebenen Norm komponierte«, seien, wie er in dem Aufsatze »Alte und neue Kirchenmusik« urteilt, beinahe seine schwächsten Werke. Es gehöre aber auch eine seltene Tiefe des Geistes dazu, bei der Anwendung des figurierten Gesanges und des ganzen Reichtums der Instrumentalmusik ernst und würdevoll, kurz: kirchenmäßig zu bleiben. Mozart, so galant er in seinen beiden bekannteren Messen in C-Dur sei, habe im Requiem jene Aufgabe herrlich gelöst. Das Requiem sei in Wahrheit eine romantisch-heilige Musik, aus dem Innern des Meisters hervorgegangen, die höchste Spitze der neueren Kirchenmusik.[2]) Mozart habe hier ein Werk geschaffen, das die Kraft, die heilige Würde der alten Musik mit der reichen Musik der neueren verbinde, und das in dieser Hinsicht, vorzüglich auch in der so weise angeordneten Instrumentierung, den neuen Kirchenkomponisten als Muster dienen könne. »Das Tuba

---

[1]) In der Rezension heißt es von einer Stelle, bei der Weigl sich der Tonmalerei bedient: »Einem verständigen Komponisten sind dergleichen Malereien wohl erlaubt, er mißbraucht sie ebensowenig als der unsterbliche Schöpfer der Jahreszeiten.«

[2]) Ähnlich im Brief an Härtel vom 15. April 1814.

mirum mag vielleicht der einzige Satz sein, der in das Oratoriumhafte fällt, sonst bleibt die Musik überall reiner Kultus, und nur als solcher ertönen die wunderbaren Akkorde, die von dem Jenseits sprechen, ja, die das Jenseits selbst sind in ihrer eigentümlichen Würde und Kraft. — Das Requiem, im Konzertsaal ausgeführt, ist nicht dieselbe Musik; die Erscheinung eines Heiligen auf dem Ball! —«

Beethoven.

Aus der Rezension der Messe Op. 86 (Rez. 15)[1]) sind folgende Ausführungen Hoffmanns hervorzuheben: »Beethovens Genius,« sagt er, »bewegt sonst gern die Hebel des Schauers, des Entsetzens. So, dachte Rezensent, würde auch die Anschauung des Überirdischen sein Gemüt mit innerem Schauer erfüllen und er dies Gefühl in Tönen aussprechen. Im Gegenteil aber hat das ganze Amt den Ausdruck eines kindlich-heiteren Gemüts, das, auf seine Reinheit bauend, gläubig der Gnade Gottes vertraut und zu ihm fleht, wie zu dem Vater, der das Beste seiner Kinder will und ihre Bitten erhört. Nächst diesem allgemeinen Charakter der Komposition ist die innere Struktur, sowie die verständige Instrumentierung, wenn man nun einmal von der Tendenz, die Rezensent in Hinsicht auf den in der Kirche anzuwendenden musikalischen Reichtum aufstellte,[2]) ausgeht, ganz des genialen Meisters würdig. — Es gibt in dem ganzen Werke keinen Satz, der nicht manche Imitationen und kontrapunktische Wendungen enthielte, wiewohl keine einzige strenggearbeitete Fuge anzutreffen ist, und alte, an den reinsten Kirchensatz gewöhnte Meister manchen Verstoß gegen denselben rügen werden. Z. B. falsche Quintenfolgen (nämlich der falschen Quinte auf eine reine), Oktavenschlüsse, unharmonische Querstände u. dergl., deren Rezensent aber gar nicht weiter erwähnen will, da er in dieser Hinsicht selbst, wenn nur von keinem Choral die Rede ist, wo jeder Akkord schwer in das Ohr fällt, ein musikalischer Freigeist zu sein gesteht, indem er sich darauf stützt, was der alte, gemütliche Haydn sagte, als Albrechtsberger aus dem reinsten Satz alle Quarten verbannen wollte.«

[1]) Der Anfang der Rez. 15 wurde in die Serapionsbrüder übernommen (vergl. Gris. VII, 150 ff.).

[2]) Hoffmann spricht vorher die Ansicht aus, daß, wenn man auch den erhabenen Kirchengesängen der älteren Zeit »schon ihres wahrhaft heiligen, immer festgehaltenen Stils wegen« den Vorzug einräumen müsse, man doch den in neuerer Zeit erworbenen Reichtum der musikalischen Mittel auf würdige Weise anwenden könne.

An einer andern Stelle der Rezension fügt Hoffmann hinzu, »daß er manchen kleinen Verstoß gegen den strengen Satz deshalb nicht rügen mochte, weil die einmal usurpierte Freiheit, die man dem Genius, der durch anderes so schadlos hält, wohl verstattet, keinen Zwang mehr duldet, und das freie Reden und Bewegen im Gefühl eigener Kraft unmöglich für eine Sünde gegen dieses oder jenes vielleicht wohl gar nur konventionelle Gesetz halten zu können scheint.« Von den Einzelheiten der Analyse, die Hoffmann von Beethovens Werk gibt, ist hier folgendes anzuführen. Von dem Anfang der Messe heißt es: »Ohne alles Ritornell intonieren die Baßsänger allein das Kyrie, dessen liebliches Thema ganz die Bitte eines von der ihm werdenden Gnade und Erhörung überzeugten Kindes ist. . . . Die dem Meister Haydn eigentümliche Bewegung der Violinen geht durch den ganzen Satz, ja meistenteils durch das ganze Werk.« Im Verlaufe seiner Besprechung erwähnt Hoffmann eine Stelle (vergl. die Partitur der kritischen Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel. 19,2. S. 7), von der er sagt: »Zur Nachahmung kann Rezensent diese Modulation eben nicht empfehlen.« *(50.)* Weiterhin heißt es: »Das Gloria fängt ebenfalls ohne Ritornell mit dem von Sängern und Bläsern ausgehaltenen C-Dur-Akkord an, zu dem sich die Violinen in Achteln hinaufschwingen. Feurig, glanzvoll rauscht es bis zum 17. Takt hin, wo plötzlich Sänger und Instrumente schweigen und nur die erste Violine mit dem Violoncell in Vierteln hinabsteigt. Es ist die Vorbereitung zu dem »Et in terra pax«, und diese Stelle ist von . . . ergreifender Wirkung, ist in ihrer Einfachheit . . . glücklich gedacht. . . .« Hoffmann charakterisiert den weiteren musikalischen Aufbau der Messe kurz und klar. Das Credo ist nach seiner Ansicht »ein lebendiger, feuriger Satz, dessen mannigfache Imitationen, wohl geordnet, herrlich hervortreten.« »Nachdem das »Et incarnatus« in Es-Dur dumpf mit dem »Sepultus est« geschlossen, hebt, im ganzen Takt von dem Unisono der Saiteninstrumente begleitet, der Baß solo das »Et resurrexit« an, und auch dieser Satz ist kraftvoll und geistreich mit abwechselnden Tuttis und Solos, sowie in mannigfachen Imitationen, die von der regen Phantasie des Meisters zeugen, durchgeführt. Mit dem »Et vitam« tritt wieder ein jauchzendes Fugenthema ein. . . . Man wird auf die weitere Ausführung begierig und will sich gern den Wellen des dahinbrausenden Stroms überlassen; aber auch hier bricht leider der Satz ab, nachdem er durch die vier Stimmen geführt ist. . . — Das Sanctus wird von den meisten Komponisten grandios, volltönend pathetisch gehalten;

dem Charakter des Ganzen getreu, ist es aber hier sanft und rührend . . . geschrieben. . . . Der originellen enharmonischen Ausweichung im siebenten Takte, sowie der ferneren kunstreichen Modulation und der wunderbaren Wirkung der allein mit den Stimmen anschlagenden Pauke im 13., 14., 15. Takte gedenkt Rezensent nur, um den Zuhörer auf die große Mannigfaltigkeit der Mittel aufmerksam zu machen, die dem genialen Meister zu Gebote stehen, um auf unser Inneres mit nicht gewöhnlicher Gewalt zu wirken. Das »Pleni sunt coeli« ist ein jauchzendes Allegro und das »Osianna in excelsis« ist ein kleiner fugierter Satz, wieder mit einem herrlich erfundenen Thema. . . . Ungern hört man den Satz so schnell vorüberrauschen; nach der Durchführung durch die vier Stimmen, und nachdem nur der Sopran anderthalb Takte des Anfangs wiederholt hat, bricht er nämlich schnell ab, und es erfolgt der Schluß in fünf Takten.« Von dem Eintritt des Chors im Benedictus heißt es dann weiter: »Von ganz eigentümlicher Wirkung ist der erste Eintritt dieses Chors in tiefen, dumpfen Tönen, nachdem der Alt ganz allein ohne alle Begleitung geschlossen. Der Satz bewegt sich in künstlichen und sehr melodiösen Verschlingungen der vier obligaten Stimmen und des Chors fort. Der Ausdruck des Ganzen hat etwas unbeschreiblich Rührendes, und die Seele wird von der Ahnung des unendlichen Segens umfangen, der über den ausgeschüttet wird, der da kommt in dem Namen des Herrn. . . . Das Agnus Dei . . . drückt das Gefühl inniger Wehmut aus, die aber das Herz nicht zerreißt, sondern ihm wohltut, und sich, wie der Schmerz, der aus einer andern Welt gekommen, in überirdische Wonne auflöst. Sehr originell und wirkungsvoll ist die Instrumentierung und die Struktur der ersten acht Takte. . . . Zwanglos reiht sich . . . das »Dona nobis« . . . an. Auch dieser letzte Satz in seiner Kraft und Lebendigkeit »ist des Meisters würdig«. Immerhin findet Hoffmann in ihm eine auch schon am Schluß des Agnus vorkommende Stelle, die ihm zu opernmäßig kingt. Er muß dabei lebhaft an eine ähnliche Figur in dem bekannten Duett der beiden Bässe in Cimarosas »Matrimonio segreto« denken. Auch der Text des Oratoriums bietet ihm Anlaß zum Tadel, da er sich nicht an die schlichten Worte der Bibel halte, wie es doch bei Händels Messias der Fall sei. Hoffmann findet ihn »ziemlich modern, gesucht, preziös und weitschweifig«.

Wir haben an dieser Stelle noch dreier Rezensionen Hoffmanns zu gedenken, die sich auf Werke zeitgenössischer Kirchenkomponisten beziehen.

Die erste (Rez. 4) behandelt

A. Rombergs Pater noster.

Über dieses Werk sagt Hoffmann am Anfange seiner Besprechung folgendes: »Der durchaus gehaltene Charakter einer Frömmigkeit, wie sie in einem kindlichen, heiteren Gemüt wohnt, das, von keiner Erdenlast gebeugt, die Freuden des Himmels ahnt, der schöne, fließende, dreistimmige Gesang, die verständige Instrumentierung, die kunstvolle Präzision bei reichem harmonischen Stoff erheben dieses kleine Werk des braven, sinnigen Meisters über viele starke Partituren, welche sich als große Werke in die musikalische Welt eindrängen, aber gar bald, von ihr vergessen, im Strom der Zeit untersinken, während ein Werk dieser Art Jahre hindurch von Kennern bewundert und geliebt wird.« Hoffmann macht seine Leser nun mit dem formalen Aufbau des Werkes bekannt; Einzelheiten dieser Analyse brauchen hier nicht erwähnt werden. Vom Schluß des »Pater noster« wird folgendes gesagt: »Nun folgt zu dem »pleni sunt coeli« ein Allegro maestoso, C-Dur $^3/_4$-Takt, mit Pauken und Trompeten, welches von brillanter Wirkung ist, wiewohl Rezensent gestehen muß, daß es ihn an eine häufig dagewesene Behandlung dieser Worte in Messen erinnert hat ... Der Meister ist hierin der Form der meisten Messen gefolgt, in welchen auch die Bitte um Frieden im brillanten Allegro mit Pauken und Trompeten vorgetragen wird und die Komponisten lieber bei dem Schlusse der Musik die Effekte häufen, als den Worten des Textes genügen wollen ... Rezensent kann den Wunsch nicht unterdrücken, daß es dem Meister gefallen haben möchte, in dem letzten Satze nicht sowohl auf den Effekt durch den Kontrast zu arbeiten, als vielmehr das »Pleni sunt« mehr dem ersten herrlichen Adagio anzuschmiegen und so das Ganze in allen seinen Teilen zusammenzuhalten.«

Die zweite, hier zu behandelnde Rezension (Rez. 17) betrifft

A. Bergts (1772—1837) Passionsmusik.

Auch ihr gehen längere Ausführungen über die Tendenz der Kirchenmusik und insbesondere über das Oratorium voran, die wir hier übergehen können. Dieselben weisen zahlreiche verwandte Gedanken mit dem Aufsatz »Alte und neue Kirchenmusik« auf. Der Text des Bergtschen Oratoriums, der »in oft nicht sonderlich gewählten Worten« die Leidensgeschichte Jesu enthält, sagt, da er dramatisch gestaltet sei,

Hoffmann von vornherein nicht zu. Er hat es nach seiner Ansicht mit verschuldet, daß es dem Werk eigentlich »an einem wahrhaft durchgehaltenen Stil« mangele. Über den Einleitungssatz der Passionsmusik sagt Hoffmann folgendes: »Insofern jeder Einleitungssatz das Gemüt des Zuhörers gerade in die Stimmung setzen, die dem Werke zusagt, und wie in fernen, geheimnisvollen Anklängen schon alles das ertönen lassen soll, was dann in dem Werke selbst näher und näher andringend zuletzt die Seele des Zuhörers gewaltsam ergreift und mit sich fortreißt, möchte wohl der Komponist eines bedeutenden Werks eben den Anfang desselben recht sorglich beachten.« Gehe man von jenem Gesichtspunkt aus, so sei der Einleitungschoral des Oratoriums viel zu schwach und unbedeutend. Dagegen sei der darauf folgende Chor »von recht vieler Wirkung«. Nur erinnere die Melodie der Worte »Jesus Christus blutet«, welche von Blasintrumenten chormäßig wiederholt wird, ihrer ganzen Anlage nach an einen ganz gemeinen, gar nicht nennbaren Gesang.[1]) *(51.)* Das Thema der bald darauf folgenden Tenorarie *(52.)* verwirft Hoffmann als »altfränkisch und verbraucht«. Ebenso sagt ihm das dem Rezitativ Nr. 5 folgende, im Texte ganz dramatisch gehaltene Quartett nicht besonders zu, da es hier auf Kontraste abgesehen sei, die dem Komponisten höchstens in der Opera buffa zu statten kommen würden. Immerhin gereiche es dem Komponisten zum Lobe, daß er sich bei dem Gezänk des Hohenpriesters mit dem Pilatus sehr gemäßigt habe, »unerachtet er freilich die eben im Text liegenden Kontraste nicht wohl gänzlich übergehen konnte, und die Worte, die Jesus spricht, wenigstens in langsameren, die Worte des Hohenpriesters und des Pilatus hingegen in kürzeren Noten setzen mußte.« Die in dieser Weise gesetzten Stellen entsprächen aber, wie Hoffmann durch ein Zitat aus dem Quintett beweist, der Würde des Oratoriums keineswegs. Ebenso genüge die Behandlung der Worte des Rezitativs Nr. 7 und der Baßarie Nr. 8 (mit ihrem gar zu sehr ins Alltägliche fallenden Ritornell) nicht im mindesten den Anforderungen, die man an den wahren Oratorienkomponisten stellen könne. Nr. 9 ist nach Hoffmanns Ansicht ein wohl deklamiertes und gearbeitetes Rezitativ, dem ein Duett zwischen Sopran und Tenor folgt, welches zwar recht melodiös gehalten sei, dem aber der wahrhaft kirchenmäßige Stil durchaus mangele. Denn gewisse Sätze und Figuren *(53.)* seien hier der Würde des

[1]) Auf welche Melodie Hoffmann hier anspielt, wird sich schwer feststellen lassen.

Kirchenstils durchaus nicht angemessen. »Nach einem kurzen Rezitativ (Nr. 11) folgt, wie weiterhin ausgeführt wird, ein energischer Fugensatz, der in der Tat den Händelschen Stil in sich trägt.« Nur enthalte der Schluß eine Periode, die wahrscheinlich den Hohn des Volkes ausdrücken solle, in der Tat aber so sehr ins Gemeine und Geschmacklose falle, daß Hoffmann nicht begreift, wie der Komponist diesen Satz stehen lassen konnte. *(54.)* Die Arie Nr. 13 findet der Rezensent opernmäßig, sowohl was die Melodie, als auch was die wechselnden Soli der Blasintrumente angehe. Das Thema des dem Chor Nr. 15 folgenden Fugensatzes erinnert ihn lebhaft an die Ouvertüre zur Zauberflöte. *(55.)* Als wahrhaft kirchengemäß gearbeitet läßt er nur das Duett zwischen Alt und Baß gelten (Nr. 18). *(56.)* Er hält es ebenso wie das darauf folgende Rezitativ Nr. 19 für den gelungensten Satz des ganzen Werkes. »Jeder Moment der Katastrophe, die hier der Seele des Zuhörers vorübergeführt wird, ist mit Einsicht beachtet, und alles, Gesang und Instrumentierung, arbeitet darauf hin, alle Gefühle, die dem wichtigsten, höchsten Augenblick zusagen, lebhaft aufzuregen; vorzüglich schön sind die Worte »Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen« in einer enharmonischen Verwechselung sowie die Worte »Es ist vollbracht« behandelt.« Theatralisch erscheint dem Rezensenten aber wieder der Chor Nr. 20, und von dem Quartett Nr. 22 sagt er: »Jede Stimme ist melodiös, ihrem Charakter gemäß durchgeführt, und die Begleitung der Saiteninstrumente, die sich fast durchgängig gleichbleibt, ist ganz dazu geeignet, Marias und Johannes' tiefen Schmerz auszusprechen. Mag daher jede Abweichung von dem wahren Kirchenstil, jeden opernmäßigen Kontrast der Stimmen der Dichter verantworten, der in diesem Quartett Maria und Johannes um den Geopferten klagen, den Hauptmann über die Wunder sich wundern und den Priester trotzig den im Staube liegenden Verhaßten höhnen läßt. Dem Rezensenten war vorzüglich die Partie des erzürnten Priesters unangenehm; er mußte bei den vielen kurzen Noten (einem wahren Parlando), in denen er seinen Zorn ergießt, unwillkürlich an den polternden Alten in der Opera buffa denken, so daß sich der Judenpriester plötzlich in den ricco mercante di venezia verwandelte.« Hoffmann leugnet nicht, daß ihm das darauf folgende Quadricinio Nr. 24 süßlich und das Choretto Nr. 25 wie ein Opernmarsch vorkommt, während Nr. 26 (der Schlußsatz) wiederum das günstige Urteil, das er »schon vorhin im allgemeinen über den wackeren Komponisten fällte«, bestätige.

Zum Schluß ist auf Rezension 11 hinzuweisen. Sie betrifft zwei Werke von

A. H. Pustkuchen,

nämlich sein »Choralbuch für die Gesangbücher der reformierten Gemeinden im Fürstentum Lippe« und seine »Kurze Anleitung, wie Singe-Chöre auf dem Lande zu bilden sind«.

Hoffmann schickt dieser Rezension eine lange Einleitung über den Kirchengesang überhaupt voraus, auf die wir an anderer Stelle zurückkommen werden; desgleichen können seine Bemerkungen über das an zweiter Stelle genannte Werk Pustkuchens hier außer acht gelassen werden. Wir wissen, daß Hoffmann an den protestantischen Choral, sowohl was seine Melodie, als auch was seine kontrapunktische Setzweise angeht, die strengsten Anforderungen stellte. Daß einige Choräle Pustkuchens diesen Anforderungen nicht genügen, ist erklärlich. So sei der bravourarienmäßige Anfang des Chorals Nr. 40 ganz dem Geiste des Kirchengesanges entgegen *(57.)*, und Hoffmann sagt von ihm: »Die Melodie, welche an ein Trompeterstückchen mahnt, durchläuft hier eine Dezime, und keine Regel ist für den Choral strenger anzunehmen als die, nur in kleinen Intervallen, welche die Mitteltöne kaum über- oder untersteigen, die Melodie sich bewegen zu lassen.« Weiterhin heißt es: »Der Komponist scheint überhaupt die Bewegung der Melodie durch den $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ Akkord zu lieben, denn die Choräle Nr. 60 und 85 fangen wieder so an *(58.)*, und gerade dieser Gang fällt ins Matte und Verbrauchte. Ferner schließen mehrere Strophen aus der Terz in den Grundton fallend, wie der Choral Nr. 152, welches auch ziemlich matt klingt. Rezensent würde bei diesem angeführten Schluß in die Dominante kadenziert haben. Die Melodie des Chorals 102 im $^3/_2$-Takt ist zu hüpfend, und der Schluß der Choräle 106, 110 für den Choral viel zu gemein und ariettenmäßig.« *(59.)* Hoffmann bemerkt zum Schluß noch, »daß die Choräle des Herrn P. ihm viel zu modern vorkommen, und daß vielleicht ein tieferes Studium der alten Tonarten, die dem Chorale einen feierlichen Ernst und eine große Würde geben, sowie das Eingehen in die Choralkomposition der alten Italiener und Deutschen (z. B. des Sebastian Bach) den Herrn P. wohl bald zu einem recht braven Choralkomponisten erheben würden.« Es sei schwer, einen guten Choral zu komponieren, und mancher, der im figurierten Stil recht viel leiste, würde sich vergebens daran versuchen.

Hoffmann stellt, wie wir sehen, nicht nur an den Choralkomponisten, sondern an den Komponisten jeglicher Art von Kirchenmusik überhaupt die höchsten Anforderungen. Gibt er auch zu, daß man die Fortschritte, die die Tonkunst allmählich gemacht, auch in der Kirchenmusik nicht verleugnen dürfe, so ist ihm doch die Vorstellung von der Unübertreffbarkeit der alten Italiener so in Fleisch und Blut übergegangen, daß er einem Komponisten wie Cherubini nicht gerecht wird. Er spricht es in dem Aufsatz »Alte und neue Kirchenmusik« unumwunden aus, daß des Meisters dreistimmige Messe, »soviel Geist und Kunst übrigens daran verwendet,« doch nicht im mindesten die Bedingungen wahrer Kirchenmusik erfülle, da mehrere Sätze ganz theatralisch seien.

3. Opernkomponisten.[1])

a) Komponisten vor Gluck.

Lully.[2])

Über diesen Komponisten sagt Hoffmann in den »Nachträglichen Bemerkungen über Spontinis Oper »Olympia««, die ein Gegenstück zu dem Aufsatz »Alte und neue Kirchenmusik« bilden, folgendes: »Lully hatte die Opernmusik in eine bestimmte Form gebracht, statt der Melodie galt ein gewisser psalmodischer Gang der Oberstimme, den man noch in den uralten Antiphonien des katholischen Kultus wiederfindet, und statt der Harmonie, insofern sie die Instrumentierung in sich faßt, die gewöhnliche, in die Instrumentierung verteilte Generalbegleitung, ohne daß dabei noch irgend ein anderes Motiv gegolten haben sollte. Unwillkürlich lächeln wird der Musiker, der jetzt die Partituren der hochgepriesenen Opern Lullys, z. B. der Träume des Atys, des Phaeton, des Roland usw. ansieht, und durchaus nicht begreifen können, wie dieser leere, monotone, ewig derselben Form entstiegene Singsang beinahe hundert Jahre hindurch wenigstens den Franzosen für Musik gelten konnte. Indessen ist es jener Nation eigen, in der Kunst die Form zu wollen als unerläßliches Bedingnis, eben dadurch verleitet aber, die Sache selbst über die Form zu vergessen und diese für jene zu nehmen ... Jener psalmodische Gesang der Melodien Lullys ohne anderes Motiv kann nur als die Notenreihe gelten, die zum Vehikel der richtigen Deklamation dient (welches an

[1]) Vergl. Ellinger, a. a. O. S. 23.

[2]) Lully und Rameau werden auch in Rezension 21 erwähnt, Rameau noch bei Gris. I, 52. 53.

die wahrscheinliche Form der melodie- und harmonielosen antiken Musik erinnert), und ging auch, was eben die Motive betrifft, Rameau weiter, so blieb doch, wie schon gesagt, das Prinzip dasselbe.

Rameau.

Über Rameau urteilt Hoffmann in dem schon oben genannten Aufsatz folgendermaßen: »Rameau, eigentlich auch von Lullys Prinzip ausgehend, war doch, vorzüglich was die Harmonie betrifft, reicher, und vorzüglich nutzte er schon Motive, wie sie aus der dramatischen Handlung sich ergeben. Deshalb warfen ihm auch seine Feinde Mangel an gutem Gesange . . . vor.« Hoffmann erwähnt an dieser Stelle Rameaus Oper »Hippolyte et Aricie«. — So leer, so monoton, ja so in dramatischer Hinsicht geist- und kraftlos uns nun aber auch jene Kompositionen der alten Koryphäen der französischen Musik erscheinen mögen, so dürfe man doch Lully und Rameau ein großes Verdienst nicht absprechen. Dieses läge nämlich in ihrer durchaus richtigen Deklamation, die sich nicht allein nach dem Wert der Silben, sondern auch nach der Abstufung der Intervalle richte.

b) Gluck.[1])

Es muß besonders betont werden, daß Hoffmann das Ideal der — in seinem Sinne — romantischen Oper zunächst in Glucks Werken verkörpert sah. Dies hat er in jenem Aufsatz über Spontinis »Olympia« klar und deutlich ausgesprochen. Wir geben hier kurz den Gedankengang der Hoffmannschen Ausführungen wieder. Gluck verwirklicht in seinen Werken als erster die Forderung, die an ein wahrhaftes Musikdrama gestellt werden muß, nämlich Wort, Handlung und Musik in der Oper als ein Ganzes erscheinen zu lassen (vergl. auch Gris. I, 311.). Die Musik entspringt bei ihm nicht dem Worte, sondern wird durch den Gedanken entzündet, sie ist nicht »eine von der Wortfolge bedingte Notenreihe, sondern wahrhafte Melodie, die, ohne der Grundbasis, der richtigen Deklamation, den mindesten Eintrag zu tun, eben den Gedanken ins volle, rege Leben« ruft. So mußte Glucks Musik, die unter Benutzung damals unerhörter musikalischer Mittel geschaffen, den an die Lullyschen und Rameauschen Gesänge gewöhnten Ohren unfaßlich bleiben. Denen aber, die des Meisters tiefe Kunst zu erkennen strebten, »ging eine neue Tonwelt in glanzvoller Pracht und Herrlichkeit auf, die sie mit der höchsten Begeisterung erfüllte«. Gluck erkannte die Gefahr, in die die wahr-

[1]) vergl. Gris. I, 12 ff. I, 50. I, 128. I, 311. VI, 85. X, 120. XV, 80.

haft tragische Oper durch die Sirenenlockung des italienischen Gesanges versetzt werden mußte. Obwohl er auch in diesen Meister ist, behält er doch stets das Dramatische im Auge und läßt den Gesang nicht Selbstzweck werden. Er »ist melodiös, wie es nur irgend ein tragischer Komponist sein kann, ja, seine Melodien haben da, wo es durch das Drama bedingt wird, einen süßen, südlichen Hauch, wie z. B. bei Rinaldos Eintritt in Armidas Zaubergarten.« Mag Piccini ihn in der Anmut, in dem Reiz des Gesanges übertreffen, so ist es dagegen die Tiefe der Gedanken, die das Innerste erschütternde Gewalt des Ausdrucks, die Gluck als den Größeren erscheinen läßt.

Von Werken Glucks erwähnt Hoffmann in dem erwähnten Aufsatz — Demetrio, Orfeo ed Euridice, Armide, an anderer Stelle: Iphigénie en Aulide (vergl. auch Gris. I, 12. 13. 17. 50. 308), Armide (Gris. I, 18. 19. 20.). Auf die Schilderung, die Hoffmann im »Ritter Gluck« (Gris. I, 10 ff.) von der Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis gibt, brauchen wir hier nur hinzuweisen. Auf die Rezension des Klavierauszuges derselben Oper müssen wir aber hier noch näher eingehen (Rez. 6.). Was Hoffmann dort über Glucks Opern im allgemeinen sagt, ist besonders bezeichnend für seine musikalischen Anschauungen. »Es ist vorzüglich der Stil«, meint er, »der das Ganze zu einem den Charakter des Stoffes lebhaft aussprechenden Kunstwerke eint und rundet, welcher den meisten neuen Opern mangelt, und herrlicher möchte er nicht leicht anzutreffen sein als eben in den Gluckschen Dramen. Außerdem sind es vorzüglich die neuen Rezitative und Chöre, welche gegen die in jenen Dramen schal und matt erscheinen. Hier vorzüglich ist es, wo der blinkende Flitterstaat vielleicht augenblicklich blenden, aber nie lange täuschen kann. Farbe und Glanz des echten, gediegenen Goldes hat unvergänglich nur echtes, gediegenes Gold.« . . . »So wie die meisten unserer neuesten Opern nur Konzerte sind, die auf der Bühne im Kostüm gegeben werden, so ist die Glucksche Oper das wahre musikalische Drama, in welchem die Handlung unaufhaltsam von Moment zu Moment fortschreitet. Alles, was diesem Fortschreiten hinderlich ist, alles, was des Zuhörers Spannung schwächen und seine Aufmerksamkeit auf Nebendinge — man möchte sagen von der Gestalt auf den Schmuck — lenken kann, ist auf das sorgfältigste vermieden, und eben die dadurch entstehende höchste Präzision erhält das Ganze energisch und kraftvoll. Daher gibt es keine langen Ritornelle, die meisten Arien sind beinahe nur das Rezitativ zu rechter Zeit bei der Steigerung des Ausdrucks unterbrechende a tempos,

und die Chöre und Ensembles nie durch unnütze Wiederholungen zu einer Länge getrieben, die den Zuhörer von der Situation und von dem Moment der Handlung wegführt. Nur die höchste Erkenntnis der Kunst, nur die unumschränkte Herrschaft über die Mittel des musikalischen Ausdrucks spricht sich in der hohen Simplizität aus, mit welcher der große Meister die stärksten, leidenschaftlichen Momente des Dramas behandelt.« . . . »Nicht aber allein der Moment der Handlung, sondern auch die Charakteristik der Personen beachtet der Meister auf das strengste und ohne die beengende Rücksicht auf die Individualität der Sänger. Nicht die prima donna, die primo uomo, der primo basso sollen sich hören lassen, sondern Klytemnestra soll ihren königlichen Sinn, Iphigenie ihre Kindlichkeit, ihre Ergebung in den Willen der Götter, Agamemnon sein kräftiges, aber von tiefem Schmerz bewegtes Gemüt, Achilles seine Liebe, seinen jugendlich aufbrausenden Zorn aussprechen. Setzt nun noch Rezensent hinzu, daß Gluck überall reichen harmonischen Stoff verarbeitet und jede leere Phrase verachtet, weshalb bei der höchsten Präzision, bei der höchsten Klarheit der Satz überall, vorzüglich in den herrlichen Chören, gediegen und stark bleibt, so glaubte er das Wichtigste berührt zu haben, weshalb die Gluckschen Opern klassische Meisterwerke sind und bleiben, die jeder junge Tonsetzer, der sich an ernste, tragische Dramen wagen will, nicht genug studieren kann. Sind seine Schwingen auch nicht stark genug, jenen hohen Genius in seinem Adlerflug zu erreichen, so wird er doch dem Sumpfe, in welchem sich die Gemeinheit so wohl befindet, entfliegen. Schon einen gewissen Stil wird er sich aneignen, der dem Zuhörer wohltut. Eben deshalb hält es Rezensent für geratener, ältere energische Werke zu studieren, als ohne dieses Studium der hohen Romantik Mozarts nachzujagen.«

Hoffmann stellt fest, daß Iphigenie in Tauris[1]) mit »noch höherer Simplizität, mit höherem tragischem Pathos« geschrieben sei als Iphigenie in Aulis. Diese sei, was schon der Stoff mit sich bringe, mannigfaltiger und reicher, und Hoffmann hebt mehrere Stellen der Oper hervor, »welche den unverkennbaren Stempel der hohen, lyrischen Begeisterung tragen, die den Meister entzündete, als er sie schuf.« So drücke z. B. das »fugenmäßige« Eintreten der Stimmen bei den Worten »nommez nous la victime« sowie das Thema selbst die Ungeduld des Volkes vortrefflich aus. *(60.)* Den Worten des Volkes

[1]) Vergl. auch Gris. I, 17.

»o Diane, sois nous propice« usw. liege eine Melodie von 5 Takten zu Grunde, deren »hohe Simplizität der Idee und Struktur und wirkungsvolle Führung der Singstimmen« Hoffmann rühmt. *(61.)* Der Chor »que d'attraits« usw. müsse die widerlegen, welche dem großen Meister Mangel an Anmut des Gesanges vorwerfen. Rücksichtlich der höchst einfachen Struktur und der imposanten, feierlichen Wirkung sei ihm der Marsch Nr. 20 an die Seite zu stellen. Hervorzuheben seien weiterhin das herrliche Quartett Nr. 26, in welchem der später einfallende Chor von eindringender Wirkung sei, die Scenen Nr. 27, 28, 29, Agamemnons große charakteristische Scene Nr. 32, Klytemnestras Scene Nr. 38, der feierliche Chor des Volks pag. 124 und die Schlußscene, von dem Rezitativ des Calchas anhebend. Als einen herrlichen Beweis der erhabenen Einfachheit, mit der Gluck auch die stärksten, leidenschaftlichsten Momente des Dramas behandele, führt Hoffmann dann die Worte Agamemnons (Nr. 32) »Je fremis!« usw. an und sagt hierzu folgendes: »Wie bunt und überladen wäre die Behandlung dieser Worte nach der Manier manches beliebten Komponisten der neuesten Zeit ausgefallen! Nach dem fremis ein Tremolo, dann die cris des Eumenides, die affreux sifflemens, die serpens homicides usw. Alles wäre gemalt und vor lauter Farben das Gemälde selbst verschwunden. Nicht so Gluck, der nicht die Worte, sondern Agamemnons Zustand der Seele, seinen Kampf mit dem Willen der Götter ergreift und in Tönen darstellt. Daher behalten die Sätze, welche die Deklamation unterbrechen, von den Worten »tout son sang couler« bis zu dem Worte »rien« dieselbe Figur bei, welche zum Ausdruck der Situation genügt. *(62.)* Erst nach den Worten »mais envain« tritt eine andere, chromatisch in Sexten abwärts steigende Figur ein, die wieder (zuletzt abgekürzt) bis zu den Worten »avec ma garde« usw. fortdauert, wo, da Agamemnon nicht mehr im Monologe seine inneren Gefühle ausspricht, sondern nur Befehle an Arkas erteilt, das gewöhnliche Rezitativo parlante mit einzeln anschlagenden Akkorden ohne Zwischensätze eintritt. Nur durch die Deklamation, durch die mehrere Molltöne durchlaufende Modulation erreicht der Meister den höchsten Zweck, indem er den Moment der Handlung im innigsten Charakter gibt und so des Zuhörers Gemüt, das durch die Einheit und Stärke des ganzen Satzes festgehalten wird, tief erschüttert. Ebenso verhält es sich mit den auch schon früher erwähnten Scenen der Klytemnestra und des Calchas, deren Worte manchen Komponisten verleitet hätten, hundert Ausdrucksmittel zu brauchen, die sich untereinander und so die Wirkung des Moments vernichten.« —

c) Italienische und französische Opernkomponisten.

Während Hoffmann den älteren italienischen Opernkomponisten seine Anerkennung nicht versagen kann, steht er der neueren italienischen Oper, sofern es sich nicht um die Opera buffa handelt, ablehnend gegenüber.[1]) Schon bei Behandlung der Liederkomponisten wiesen wir darauf hin.

Über Piccini sagt Hoffmann in dem schon öfters erwähnten Aufsatz über Spontinis »Olympia« folgendes: »Eben jenes hinreißenden, entzückenden Zaubers des italienischen Gesanges war Piccini im höchsten Grade mächtig und dabei weit entfernt, ihn gegen das Drama zu richten und dieses darum untergehen zu lassen. Auch Piccini hatte (wie Gluck) das Wesen der Oper erfaßt, seine Charaktere sind wahr und bestimmt, die verschiedenen Momente der Handlungen von treffendem Ausdruck.« An einer andern Stelle (Gris. VI, 88, 89.) heißt es: »Des herrlichen Gluck, der wie ein Heros dasteht, mag ich gar nicht erwähnen; um aber zu fühlen, wie auch geringere Talente jenen wahrhaft großen, tragischen Stil erfaßten, so denke an den Chor der Priester der Nacht in Piccinis Dido«; ähnlich Gris. I, 50, wo von dem »sinnigen, gemütlichen, in seiner Art großen Piccini« die Rede ist, dessen Chor der Priester der Nacht in der Dido im Innern des Hörers mit schauerlichen Tönen widerhalle. 1814 schreibt Hoffmann für die »Allgemeine Musikalische Zeitung« den Aufsatz »Über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik.« Hier meint er, Sacchinis Ausspruch, man müsse in der Kirchenmusik modulieren, in der Oper aber einfach sein, sei gerade umzukehren ... Sacchini selbst habe wohl rücksichtlich der Opernmusik seine Meinung geändert, nachdem er Glucks Werke in Paris gehört, »denn sonst würde er, dem von ihm selbst aufgestellten Prinzip zuwider, nicht die starke, heftig ergreifende Fluchscene im Oedip auf Colonos gesetzt haben.« Über dieselbe Oper spricht sich Hoffmann in dem »Brief über Tonkunst in Berlin« folgendermaßen aus: »Erinnerst du dich wohl noch, wie wir sonst über den alten Meister zu urteilen, wie wir, Glucks gar nicht einmal zu erwähnen, ihm selbst Piccini vorzuziehen pflegten? Wir nannten damals seine Musik weichlich, geziert, und was weiß ich sonst noch! Aber wie fühlte ich jetzt, als ich nach so langen Jahren die Oper wieder hörte, so tief, daß rücksichts des hohen, wahrhaft tragischen Ausdrucks, der edlen Einfachheit Sacchini in der Tat jenen Meistern an die Seite

[1]) Vergl. Hoffmanns Brief an Hippel vom 24. Januar 1799 und Gris. I, 21. 309.

zu stellen ist! Ganz herrlich und von eindringender Wirkung sind die Chöre des ersten Akts, sowie die Scenen Oedips und der Antigone.« Über Salieris Oper »Axur« spricht Hoffmann im Brief an Hippel vom 25. November 1795. Er hält die Musik, wie alles von Salieri, für ganz vortrefflich. »Reichtum der Gedanken und richtige Deklamation geben ihr den Rang gleich den Mozartschen.« Crescentinis Arie »Ombra adorata«, die der Komponist zu der Oper Romeo e Giulietta von Zingarelli komponierte, ist Gegenstand schwärmerischer Bewunderung in den »Kreisleriana« (Gris. I, 29—31.).

Von den Vertretern der opera buffa kommt Fioravanti in Betracht,[1]) über dessen »Virtuosi ambulanti« Hoffmann folgendes sagt: »Es ist eine lustige Idee, das Leben hinter den Kulissen hinauszurücken auf die Bühne, und so die Schauspieler zu zwingen, sich selbst zu ironisieren; niemals hat sie, in allen Variationen, wie sie schon Cimarosa und Mozart gaben, ihre Wirkung auf das Publikum verfehlt, und auch diese Oper, mit deren Komposition Fioravanti würdig jenen Meistern an die Seite tritt, muß, von guten Schauspielern und Sängern mit Leben und komischer Kraft dargestellt, überall Eingang finden. Das Ganze ist leicht und graziös gehalten, und vorzüglich beweist der Komponist ein besonderes Talent, das komische Pathos musikalisch auszudrücken.« Hoffmann findet das Gefällige in Fioravantis Musik darin, daß die Melodie den Zuhörer als bekannt anspreche, ohne bestimmt an ein schon dagewesenes Thema zu erinnern und so eine bloße Reminiszenz zu werden. Er gibt über die Einzelheiten der Oper treffende Bemerkungen und hebt vor allem solche Stellen hervor, bei denen die Musik den Ausdruck des Komischen besonders glücklich treffe. Von dem Bauer Gervasio wird z. B. gesagt: »Er hat viel Geld im Felleisen, und damit er nicht einschlafe und es ihm gestohlen werde, will er überlegen, was für das Geld anzuschaffen sei: — »un' asinello — una casina — una sposina«. Die Melodie, immer in gleichen Noten beharrend, drückt Dummheit und Schläfrigkeit sehr gut aus, während die festgehaltene Figur der Violinen ungefähr den Effekt macht, als wenn sich jemand in die Nase zwickt, um ja nicht zu schlafen. Über der casina, dem

[1]) In Rez. 7 heißt es im Gegensatz zu einer Szene des Weiglschen Waisenhauses von Paësiellos »Molinara«: »Hier ist alles voll Laune, voll komischer Kraft, und alles wirkt auf einen Punkt, auf einen Totaleindruck, den kein heterogener Zusatz verdirbt« (vergl. auch Gris. X, 125.). — Hoffmann erwähnt die neueren italienischen Opernkomponisten oft in seinen Werken, z. B. Anfossi (Gris. III, 270. VI, 66.), Pucitta (Gris. VI, 39. X, 68. 71.), Portogallo (Gris. VI, 39.), Pavesi und Fioravanti (Gris. X, 71.).

asinello und der sposina schläft aber der Tropf wirklich ein, welches man schon vermutete, wie er nur anfing zu singen.« Hoffmann schließt seine Rezension mit folgenden Worten: »Hat Fioravanti mit eben dem Geiste, dem trefflichen Humor und dem melodiösen Reichtum größere Opere buffe komponiert, so wäre ihre Verpflanzung auf die deutsche Bühne, die uns mit den Zwittergattungen deutscher und französischer untergeordneter Komponisten gar oft Überdruß und Langeweile erregt, ein wahrer Gewinn.«

Die Rezension von Paers Sophonisbe (Rez. 8)[1]) gibt Hoffmann Gelegenheit, einiges über die italienische Opernmusik überhaupt zu sagen. Er urteilt über sie folgendermaßen: »Die neuere italienische Musik schmeichelt bekanntlich dem Ohre durch angenehme Melodien und gibt dem Sänger Gelegenheit, seine Kunstfertigkeit im höchsten Glanze zu zeigen; aber das eigentlich Dramatische, den Ausdruck der Handlung, der Situation, vernachlässigt sie in dem Grade, als es die deutschen Komponisten zur Hauptsache machen und freilich oft darüber das Individuum des Sängers und was in seiner Kehle liegen kann, vergessen.« »Nach jener Tendenz der italienischen Musik,« fährt er dann fort, »ist Paer gewiß einer der besten jetzt lebenden Komponisten; er schreibt dankbar für den Sänger, seine Melodien sind höchst anmutig, sein Satz elegant, und damit verbindet er eine gute Kenntnis der Instrumente, welche er in seiner reicheren als sonst bei Italienern gewöhnlichen Begleitung überall entfaltet. Seine Schwäche im Kontrapunkt, seinen Mangel an Tiefe und Originalität wird der gründliche, von Gluck, Mozart, Haydn verwöhnte Deutsche sehr bald bemerken und über diesen Mangel nicht rechten, solange Paer in den Schranken bleibt, die ihm nun einmal die Natur angewiesen hat. Wenn er auch Paësiellos und Cimarosas geniale Leichtigkeit, ihren originellen, unnachahmlichen Humor nicht besitzt, so werden

[1]) Ähnlich absprechend wie über Paers Sophonisbe urteilt Hoffmann auch über die Oper »Sargino«, was aus den Schlußworten der Rezension 8 hervorgeht. — Hitzig (Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß. 1823. Erster Teil. S. 304.) berichtet von Konzerten Hoffmanns in Warschau, »an denen auch Napoleons Kapellmeister Paer teilnahm, zum großen Ärger Hoffmanns, der ihn, welcher als Mann ebenso süßlich wie in seinen Kompositionen, durchaus nicht leiden konnte.« — In Rezension 18 heißt es: »Man kennt viele Kompositionen von Herrn Elsner, die den wahrhaften Stempel der eigentümlichen Nationalität tragen, und er möchte es darin wohl dem berühmten Komponisten zuvortun, der in der Sucht, Polonäsen zu schreiben, sogar die Homerischen Helden ein alla Polacca anstimmen läßt. (Videatur: die Arie des Patroklos im Achill [von Paer]). Vergl. auch die Anmerkung in der dritten Auflage des Hoffmannschen Nachlasses. 1839. 13. Band der ausgewählten Schriften. 3. Band der Erzählungen. S. 245.

doch seine komischen Opern immer meisterhaft bleiben; allein seine ernsten, heroischen Opern können, da er die Bedingnisse dieser Gattung in keiner Art zu erfüllen imstande ist, wenigstens den deutschen Kenner wohl niemals befriedigen. — Eine eigene Erscheinung ist es, daß Paer in seinen früheren Kompositionen, vorzüglich in der Camilla, sich zur ernsten, deutschen Musik hinzuneigen schien, und daß er in der genannten Oper die Charaktere bestimmt zu halten und mit einer Präzision zu schreiben wußte, welche man in seinen späteren Kompositionen ganz vermißt, in welchen man eine Breite, die den Reiz der schönsten Melodien vernichtet, und statt des Stils nur eine Form antrifft, in die die Personen des Dramas gegossen werden und dann gleichgestaltet hervorgehen. Ist dies der Fall schon in dem von jedem Sänger, der die Hauptpartie herausbringen kann, hochgepriesenen Achilles, so findet man es noch viel mehr in der Sophonisbe. Der tragische Inhalt dieser Oper ist geschichtlich und aus Metastasios dramatischer Bearbeitung hinreichend bekannt. Anmutige Melodien, Eleganz der Ausführung, singbare, reiche Melismen, überall aufloderndes Feuer der Singstimmen und Begleitung zeichnen diese Oper vor manchen gleichzeitigen, matten Produkten vorteilhaft aus; allein das Dramatische ist so wenig beachtet, daß Rezensent sich getraut, irgend einen andern, sogar tragikomischen Text der Musik unterzulegen, ohne daß jemand bei der Aufführung auch nur die Römer, Numidier und Karthaginenser des Originals ahnen sollte. Die dem Komponisten vorhin vorgeworfene Schwäche im Kontrapunkt offenbart sich in den mehrstimmigen Sätzen, vorzüglich in den Chören und pezzi concertanti, wovon die Oper voll ist; jene Form aber in den Arien der Hauptpersonen, die mit ihren nach dem Hauptsatz allemal eintretenden und sich wiederholenden Rallentando alle über einen Leisten geschlagen sind. Daß Paer deutsche Musik kennt, versteht sich von selbst; daß er aber auch Mozartsche Werke studiert hat, zeigt seine Art zu instrumentieren und mancher Satz in seinen komischen Opern; um so weniger ist es zu begreifen, wie ihm diese Kenntnis, dies Studium nicht wenigstens die entsetzliche Breite und die langen Ritornelle, welche mit Recht so oft bespöttelt worden sind, weil sie die Handlung aufhalten und den unglücklichen, wartenden Sänger nicht selten zu einer nicht in seiner Gewalt stehenden Pantomime zwingen, verleiden konnte.« Die Musik der Oper verwirft Hoffmann ganz und gar. Er will durch die Beispiele, die er von ihr gibt, beweisen, »daß diejenigen, welche in der Oper nur von angenehmen Tönen eingewiegt sein, welche nur die Kunstfertigkeit

der Sänger bewundern, kurz gesagt, welche nur auf der Bühne dem Reiz des schönen Konzerts die Augenlust schöner Dekorationen, Kleider usw. hinzugefügt wissen wollen, denen die Oper nur ein durch diese Nebendinge potenziertes Konzert ist, in der Paerschen Musik volle Befriedigung finden werden. Diejenigen hingegen, welche höher stehen, welche von der Oper alle Bedingnisse des musikalischen Dramas strenge fordern, die deshalb Gluck und Mozart in ihren klassischen Werken tief verehren, werden Opern wie diese Sophonisbe kaum zu Ende hören mögen.«

Über Rossini[1]) urteilt Hoffmann in den »Nachträglichen Bemerkungen über Spontinis Oper »Olympia«« folgendermaßen: »Der wenigstens leichtsinnige, deshalb aber schon der wahren Kunst unwürdige Rossini hat eigentlich das herrliche Prinzip auf die Spitze gestellt, nach welchem es in der Oper, die ein Drama sein soll, durchaus weder auf Charakter, noch auf Situation, noch auf sonstige Bedingung des Dramas ankommen kann, und nach dem auch die Worte ohne Rücksicht auf Rhythmus und Deklamation als zufälliges Vehikel dienen, Noten zu schreiben, die aneinandergereihte Floskeln bilden, welche das Ohr kitzeln, oder die gerade durch den Modegeschmack oder durch die besonderen Eigentümlichkeiten irgend einer hochgefeierten Sängerin eingebürgert sind. Merkwürdig ist es auch, daß Rossini, und mit ihm die neuesten Italiener überhaupt, den guten fließenden Gesang, der sonst in Italien als unerläßliches Hauptbedingnis jeder Komposition galt, in arger Betörung mit Füßen treten. Man denke nur an Rossinis und anderer seines Gelichters fratzenhafte Sprünge und Rouladen, an die holperichten Violinpassagen, an das widerwärtige Getriller, welches oft statt der Melodie dasteht und dann von Sängerinnen zum Überdruß abgegurgelt wird. Hat Rossini wirklich eine im besseren Sinne süße Melodie aufgefaßt, so steht sie gewöhnlich ganz am unrechten Orte, oder sie bricht schnell ab ohne weitere Durchführung, die eben die Himmelsgesänge der älteren Italiener bedeutsam machte, so daß sie innig Herz und Gemüt ansprachen, statt daß jene einzelnen Floskeln schnell vorübergehen, dem Ohr nur augenblicklich schmeicheln. Man sagt, Rossini habe Sinn fürs Dramatische und schreibe nur, dem Modegeschmack fröhnend, um Geld, und jenen Sinn scheint wirklich der dritte Akt des »Othello« darzutun.[2]) Desto schlimmer aber, wenn Rossini den Genius im Innern fühlt und

[1]) Vergl. auch Gris. X, 68, 71.

[2]) Hoffmann konnte natürlich nur die Jugendwerke Rossinis kennen. Auffallend ist allerdings, daß er auch den »Barbier von Sevilla« abzulehnen scheint.

ihm absichtlich die Flügel beschneidet, damit er trotz der Last des Metalls, die ihn zur Erde zieht, sich nicht dennoch emporschwingt.«

Hoffmanns Verhalten Spontini gegenüber erfordert eine genaue Untersuchung.[1]) 1813 schreibt Hoffmann im »Dichter und Komponist« (Gris. VI, 88.): »Ich wollte . . . nichts Geringeres andeuten als die innige Verwandtschaft der Kirchenmusik mit der tragischen Oper, aus der sich die älteren Komponisten einen herrlichen Stil bildeten, von dem die neueren keine Idee haben, den in üppiger Fülle überbrausenden Spontini nicht ausgenommen.« In dem ersten (und einzigen) Brief über Tonkunst in Berlin (für die Allgemeine Musikalische Zeitung [1815]) prägt Hoffmann einen mit auffallender Entschiedenheit ausgesprochenen Gegensatz zwischen objektiv-klassischer und subjektiv-kapriziöser Kunst, auf den wir bei Behandlung der Ästhetik Hoffmanns noch zurückkommen werden. Er ist der Ansicht, daß der wahre Stil in der Musik in der reinen, unverfälschten Wiedergabe der objektiven Sprache einer bestimmten Region bestehe; Spontinis Musik aber entbehre dieses Stils; sie sei mehr Manier. Zunächst was die Melodie angehe. Hoffmann findet, »daß Spontini rücksichts der Melodie meistens dem Tiefernsten, Hochtragischen das Barocke, Zerrissene, dem Anmutigen das französierend Hüpfende, dem Einfachen das Leere substituiert; daß aber vorzüglich die Melodien selbst oft aus den verschiedensten Elementen gewebt sind und so nicht aus dem innersten Geist geformt und gestaltet hervorgegangen, sondern nach äußeren Anregungen künstlich zusammengebaut zu sein scheinen.« Was nun weiterhin den harmonischen Stoff der Spontinischen Musik betreffe, so kommt der Hoffmann so unbehilflich, so steif und starr vor, daß es ihn dünkt, der Meister herrsche keineswegs nach freier Willkür in dem wunderbaren Reiche der Harmonie. »Nur zu deutlich entdeckt man überall das beinahe ängstliche Streben nach dem frappantesten Effekt; aber schon durch das sichtliche Hervortreten jenes Strebens wird dieser vernichtet. Spontinis Übergänge sind beinahe immer gewaltsam oder vielmehr nicht Übergänge zu nennen. Erst ein peinliches Hin- und Herwogen in Tonika und Dominante, dann plötzlich Fall und Sturz in die entfernteste Tonart, die in der Musik immer die zunächstliegende ist. Rastlos wird der Zuhörer hin und her gestoßen, und kein Moment der Handlung kann ihn wahrhaft

---

[1]) Vergl. Ellinger, a. a. O. S. 155 (und Anhang). H. v. Müller, Hoffmann contra Spontini. 1908. (Privatdruck.). Istel, Einleitung der Ausgabe der musikalischen Schriften, S. 25. 26. Grisebach, Einleitung seiner Ausgabe, S. XCIII.

ergreifen.« Von der Spontinischen Instrumentation heißt es: »Wer ist nicht überzeugt, daß in dem Reichtum der Instrumente, in ihrem Zusammenwirken ein mächtiger, unwiderstehlicher Zauber liegt, und daß keiner Gattung der Musik der Schmuck jenes glänzenden Reichtums besser ansteht als eben der tragischen Heldenoper! Dies bewog ja den unsterblichen Gluck, dem Orchester Instrumente hinzuzufügen, die man damals im Theater noch nie gehört hatte; aber eben dieses Meisters Musik beweist auch, daß die stärkere Instrumentierung nur dann zu wirken vermag, wenn sie die wahrhaft energische, innere harmonische Struktur kräftiger heraushebt, und wenn aus den tiefsten Motiven der Handlung selbst auch der Gebrauch der verschiedenen Instrumente nach ihrem individuellen Charakter hervorgeht. So ist es also nicht die vermehrte Stärke des Tons, ohne weitere Beziehung, sondern das mächtigere Ertönen des kräftigen, festen, harmonischen Ganges, den keine seltsamen Sprünge unterbrechen, welches den Zuhörer erschüttert. Aber nur auf den starken Ton scheint es Spontini abzusehen; denn beinahe immerwährend ertönen sämtliche gewöhnliche Blasinstrumente und noch überdem Posaunen, kleine Flöten, Triangel und Becken bis zur Betäubung des Ohrs. Überall, wo nur irgend ein erhöhter Ausdruck des Moments denkbar, strömen alle äußeren Mittel zusammen, und so wird jeder Klimax unmöglich. Das Undeutliche, ja Verwirrte und Verwirrende mancher Sätze Spontinischer Musik liegt in den nur zu oft wiederkehrenden rhythmischen Rückungen, sowie auch großenteils in den seltsamen, aus hundert dissonierenden Noten und Nötchen bestehenden Figuren, womit die Violinen gequält werden. Zumal im großen Hause hört man oft ein übelklingendes Schwirren, in dem sich die Grundharmonie verliert. — Endlich sucht der Meister durch die Wahl ungewöhnlicher Tonarten, in denen er ganze Sätze schreibt, auch den ungewöhnlichen Effekt hervorzubringen. Verwerflich mag ich das nicht nennen, aber mißlich bleibt es, den Ausdruck des Moments darauf zu stellen, schon der bewährten, praktischen Erfahrung wegen, daß in fremden Tonarten, Cis-Dur, Fis-Dur, Des-Moll etc. die Bläser ohne ihre Schuld distonieren und von 24 Violinen vielleicht sechs bis acht nicht alles rein greifen.« Nach allem diesem scheint es Hoffmann, als ob es »der Spontinischen Musik gänzlich an innerer Wahrheit mangele, und daß hieraus es sich dann von selbst erkläre, warum sie nicht tief in das Gemüt des Zuhörers eindringen könne.« Dieses harte Urteil bezieht sich, wie Hoffmann selbst sagt, vor allem auf den »Ferdinand Cortez«, den Hoffmann damals (Herbst 1814) hörte. Aber — und dies muß besonders

hervorgehoben werden — er hält auch damals schon Spontini »für viel besser, als er sich bis jetzt gezeigt« habe. »Selbst im »Cortez«,« sagt er, »gibt es oftmals Anklänge (vorzüglich im zweiten Akt), die, wie aus einem fremden Gebiet herübergekommen, auf die eigentliche Heimat des Meisters deuten, die er nur hartnäckig verleugnet. Hier und da (wie z. B. in einem Terzett des zweiten Aktes) schimmert gefügiger, ja italienisch fließender Gesang durch; aber er wird gleich gewaltsam zerrissen. Sollte Spontinis Genius nicht ganz etwas anderes schaffen können, das, wäre es vielleicht auch nicht tragisch groß zu nennen, schon darum viel besser sein möchte, weil es wahrhaft aus seinem Innern hervorgegangen wäre, und so, zum Leben erglüht, auch den Funken in die Brust des Zuhörers werfen würde, statt daß jetzt usw.«

Sechs Jahre später ist Hoffmann in seinem Urteil über Spontini weit gemäßigter. Seine damals über den Meister geschriebenen Aufsätze sind folgende: 1. »Gruß an Spontini« (1820) (Gris. XV, 75. 76), 2. Rezension der Gesänge zu dem Festspiele »Lalla Rukh« (1821) (Gris. XV, 82 ff.), 3. »Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper »Olympia«« (1821). Im »Gruß an Spontini« heißt es: »Ja! ganz unser bist du, denn deinen Werken entstrahlt in vollem Himmelsglanz das Wahrhaftige wie den Werken unseres Händel, Hasse, Gluck, Mozart und aller der Meister, die in Wort und Ton nur echtes edles Metall ausprägen und nicht prahlen dürfen mit flinkerndem Rauschgold, und nur dem Wahrhaftigen mag sich doch der echte deutsche Sinn erschließen.«[1]) Das ist allerdings eine ganz andere Sprache wie 1815. Wir werden nun freilich — und das gilt auch für die beiden anderen Aufsätze — bei derartigen Kundgebungen nicht jedes Wort Hoffmanns auf die Wagschale legen; und so groß, wie es auf den ersten Blick scheint, ist die Änderung in seinem Urteil über Spontinis Kompositionen nicht. Denn wie Hoffmann 1815 schon Spontinis Genie anerkannt hatte und nur meinte, daß der Komponist auf falsche Bahnen gelenkt sei, so ist er jetzt, als er die »Olympia«, die, in musikalischer Hinsicht wenigstens, einen entschiedenen Fortschritt bedeutet, sieht, zwar im allgemeinen günstiger in seinem Urteil über Spontini, aber auch keineswegs blind gegen dessen Schwächen. Auch Einflüsse äußerer Art werden Hoffmanns Urteil über Spontini maßvoller gestaltet haben; und derartige Momente müssen in Betracht gezogen werden, wenn man auch nicht annehmen kann, daß Hoffmann

[1]) Auch Gris. X, 120 steht Spontini neben den besten Meistern.

ihnen zu Liebe seine künstlerische Überzeugung opferte. Es ist natürlich, daß der Umgang mit Spontini (vor allem die Bearbeitung des Textbuches der »Olympia«) dazu beitrug, daß Hoffmann, dessen Urteil über den Meister ganz ablehnend, wie wir gesehen haben, ja nie gewesen war, sich nun eingehender in dessen Werke versenkte und hier vielleicht doch mehr ihm Zusagendes entdeckte als früher. Daß er unter obwaltenden Umständen nun Weber gegenüber in eine eigentümliche Lage kommen mußte, ist erklärlich.

Eine Stelle aus der Rezension der Gesänge »Lalla Rukh« mag hier angeführt werden, um zu beweisen, daß Hoffmann trotz aller Verehrung für Spontini es niemals aufgibt, Kritik an seinen Werken zu üben. Er spricht sich nämlich über den Einleitungsmarsch in Es-Dur folgendermaßen aus: »Feierlich, gewichtig ist dieser Marsch in hohem Grade und dabei rein und klar gehalten; indessen glaubt der Referent, daß, hätte Spontini einen besonderen Marsch zu diesem Festspiel gesetzt, er gewiß mit der ihm eigenen hohen Genialität den Sinn des Ganzen aufgefaßt und durch einen ganz eigentümlichen Schwung der Melodie und ebenso eigentümliche Instrumentation das Gefühl einer herrlichen, aber ganz fremdartigen Erscheinung in unserer Brust erweckt haben würde.« Dieser Bemerkung möge ein Abschnitt aus dem großen Aufsatze über Spontinis »Olympia« folgen. Hier sagt Hoffmann: »Solange der Mensch im Irdischen befangen, sich nicht ganz zu vergeistigen, nicht ganz in eine andere Welt hinaufzuschwingen vermag, so wird er berührt, so wirkt auf ihn ein die Außenwelt, die ihn umgibt, und er huldigt, ohne es zu wollen, bei der ausgesprochensten Originalität doch hin und wieder der Gestaltung, die die Zeit gerade herbeigeführt. Spontini kann den Italiener nicht verleugnen, was rücksichts des melodiösen Gesanges ihm nicht weniger als zum Vorwurf gereicht, vielmehr da, wo es hingehört (und anders kommt es nicht vor), seinen Werken einen besonderen Reiz, eine hinreißende Anmut und Heiterkeit gibt. Aber auch eine gewisse Breite in der Anlage der Arien, Duette usw. ist jenem Geschmack eigen. Ferner ist auch nicht zu leugnen, daß von ihm selbst vielleicht unbemerkt und ohne daß er daran dachte, der Geschmack des französischen Publikums, für das er zunächst komponierte, auf ihn einwirkte. Diese Einwirkung offenbart sich vorzüglich in einer gewissen, ganz eigentümlichen Fröhlichkeit, die uns Deutschen fremdartig und seltsam erscheint. Es ist die gaieté française, die uns ebenso unbegreiflich als unnachahmlich bleibt. Auch Gluck neigte sich, wiewohl der damaligen Zeit gemäß auf andere Weise, zum französischen

Geschmack hin, und zwar in Formung der Melodien. Ebenso ist auch wohl dem französischen Publikum mehr mit dem Gewaltsamen als mit dem Gewaltigen, mehr mit dem plötzlichen Dreinschlagen des Donners in die tiefste Stille als mit der Steigerung zum Höchsten gedient, mehr jedenfalls als dem deutschen ... Einer besonderen, von der deutschen Musik abweichenden Eigentümlichkeit in der Behandlung der Chöre, die der französische Geschmack sanktioniert hat, soll weiterhin gedacht werden. Hier dringt sich von selbst die Bemerkung auf, ob Spontinis erste große ernste Oper sich nicht noch anders gestaltet haben würde, brachte er die Zeit, die er damals in Paris verlebte, in Wien oder hier in Berlin zu, wo wohl Glucks und Mozarts Werke am häufigsten gegeben werden. Das Fremdartige hätte nicht auf ihn einwirken können, und er hätte dessen nicht bedurft. Sein das innerste Wesen des musikalischen Dramas erfassender Geist hätte sich rein erlabt an dem wahrhaft tragischen Ernst, an der tiefen Bedeutung, die, wie schon erwähnt wurde, in Glucks Werken herrscht. — Doch Spontini ist jetzt in Deutschland, ist jetzt hier in Berlin, erst begonnen hat er den Zyklus seiner klassischen Werke, und nicht die Hoffnung, nein die gewisse Erwartung können wir aus dem Wesen der drei Meisterwerke, die den Reigen eröffnen, schöpfen, daß er für uns Opern komponieren wird, die zugleich der unsichtbaren Kirche angehören werden, deren Glieder, von dem himmlischen Feuer der Kunst durchglüht, nichts wollen als das Wahrhaftige in der reinsten Integrität ... Aus dem obigen Gesagten ergibt sich aber auch, daß der vielleicht gar zu strenge Kunstrichter aus der tragischen Oper manche ihm zu breit dünkende italienische Behandlung der Arien, Duette usw., manchen ihm zu hüpfend vorkommenden Rhythmus wegwünschen wird.«

Hoffmanns Analyse der Oper »Olympia« ist sehr ausführlich. Mit so großer Liebe er sich aber auch in alle Einzelheiten des Werks versenkt, nie gibt er sein eigenes Urteil auf. Die Ouvertüre beginnt nach seiner Schilderung »mit mächtigen, feierlichen, die Seele durchdringenden Akkorden«. Er hält es für einen sehr glücklichen Gedanken, daß Spontini dann das zarte Andante espressivo »Ew'ge Macht, die mein Leben ...« folgen läßt, und setzt hinzu: »Möchte ein gar strenger Richter vielleicht die beiden Hauptmotive des Allegros für die ernste tragische Oper zu sehr dem leichteren Stil der gemischten romantischen Oper sich annähernd finden, so wird er augenblicklich durch den Chor, mit dem die Oper beginnt, versöhnt werden ...« Hoffmann sagt in folgendem — wir heben nur das Wichtigste

hervor — von den Chören, sie seien meist fünfstimmig, d. h. für zwei Soprane, Alt und Baß geschrieben; »dieser fünfstimmige Satz wird aber wenigstens stellenweise vier- oder auch nur dreistimmig dadurch, daß die Stimmen in der Oktave verdoppelt werden .... Die deutschen Koryphäen der Kunst, eingeweiht in die tiefsten Geheimnisse des Kontrapunkts, den mehrstimmigen Satz nach freier Willkür beherrschend, haben aber jene Verdoppelungen verschmäht, und zwar deshalb, weil nur der streng gehaltene mehrstimmige Satz, d. h. derjenige, in dem jede Stimme ihren eigenen und eigentümlichen Stand in der Harmonie behauptet, die wahrhaft Fülle und Kraft gewährt, welche in dem Charakter des Chors bedingt ist. Man denke an Händel, Sebastian Bach, Fasch usw. Es fragt sich, ob die strenge Behandlung des mehrstimmigen Satzes nach dem Beispiel dieser Meister in der ernsten Oper dem Komponisten nicht zu enge Fesseln anlegen würde. ... Die Verdoppelungen in jener Art sind oft von sehr guter Wirkung, gewiß ist es aber auch, daß solche in gerader Bewegung auf und ab steigende Terzen- und Oktavengänge sehr leicht zu weich und süßlich ins Ohr fallen können, weshalb ihr Gebrauch in der ernsten Oper wenigstens als gefährlich erscheint. Schreiber dieses würde es daher mit den deutschen Meistern halten ...« Von den weiteren Stücken des ersten Aktes hebt Hoffmann besonders die Arie Cassanders hervor und sagt bei Erwähnung des Duetts Cassanders und Olympias, hier »möchten vielleicht jene strengen Kunstrichter ... ein finsteres Gesicht ziehen, das sich aber gewiß bei dem Chor (B-Dur) »O du! der du spendest ...« wieder ganz aufheitern würde. »Dieser Chor atmet ... jene uns fremde gaieté, und eben daher mag es kommen, daß Antigonus, der mit seiner Schar das »Zur Rache herbei« dazwischen ruft, nicht jenen wilden kriegerischen Charakter behaupten kann, mit dem er begann.« Den Charakter der jetzt folgenden Ballettmusik bezeichnet Hoffmann mit dem Ausdrucke pikant. »Diese Eigenschaft des Pikanten entwickelt sich ... aus dem eigentümlichen Schwunge der Melodie und aus den scharfen Rhythmen.« Nachdem Hoffmann über das Bacchanal D-Dur gesprochen hat, sagt er: »Plötzlich unterbricht ... der Hierophant den Jubel, in einem kurzen a tempo (nur fünf Takte) verkündend, daß die Oberpriesterin nahe«, und nach seiner Ansicht »nimmt erst in diesem Moment die Oper jenen hohen, gewaltigen Schwung, der sich nur aus dem im tiefsten Grunde erkannten tragischen Prinzip zu erheben vermag«. Beim Eintritt des Chors »Welch zerstörender Gram ...« F-Dur ist es Hoffmann immer, »als verschwänden plötzlich blendend funkelnde Lichter«, und er vermag

»nun erst in das Heiligtum der Kunst zu schauen wie in einen dunkeln Hain voll die Brust erweiternder Sehnsucht, voll herrlicher ahnender Träume«. Wir übergehen die weiteren Ausführungen bis zu der Stelle, wo Statira bei dem Anblick des vermeintlichen Mörders aufschreit: »Cassander! Cassander! Mächtige Götter!« Hoffmann sagt dazu: »Will der engfügige Maßstab der strengen Schule auf die hier aufeinander folgenden sechs dissonierenden Akkorde, vorzüglich so, wie sie gestellt sind, vielleicht nicht ganz und gar passen, so gibt es einen größeren Maßstab, nach dem sie recht eigentlich das richtige Maß halten. Dies ist der Maßstab der dramatischen Wirkung.« So meint denn auch Hoffmann, daß die Musik Spontinis bei den Worten »ich erwählt?! — ich soll ihn entweihen . . .«, »was wahrhaft tragischen Ausdruck betrifft, dem Besten zur Seite zu stellen sei, was Gluck jemals in dieser Art komponiert habe«. An den Schluß des ersten Aktes knüpft Hoffmann folgende Bemerkung: »Damit sehr feine, durch den leisesten Anklang einer Reminiszenz zu irritierende Kunstrichter dem Verfasser nicht den Vorwurf machen können, er habe in seiner Begeisterung für das Werk überhaupt irgend etwas überhört, so sei es denn offen gesagt, daß das Finale, und zwar vor dem Eintritt des chromatischen, in den Violinen synkopierten Ganges der Bässe 115 Takte vor dem Schluß an, vorzüglich aber bei dem Eintritt des C-Dur 49 Takte vor dem Schluß, etwas an das Finale des ersten Aktes im Don Juan erinnert.« Eine gewisse Ähnlichkeit mit Donna Annas erster Arie aus Don Juan könne man auch bei der ersten Arie des zweiten Aktes der Olympia »Ha, Tyrannen . . .« feststellen. »Diese Ähnlichkeit mag allerdings in der gleichmäßigen harmonischen Struktur liegen, welche auch bei der gleichen Tonart beider Arien noch mehr hervortritt; eine eigentliche Reminiszenz ist dies aber nicht zu nennen . . . Ähnlichkeiten, die der harmonische Bau erzeugt, finden sich in den Werken der originellsten Meister vor, und sie für verwerflich halten, hieße den Kreis der Erfindung zu eigensinnig beschränken.« Von der Stelle Agitato con moto (Statira: »Mächtige Götter« . . . »Die Zeit, der Ort«) sagt Hoffmann: »Diese ganze Stelle (13 Takte) gibt wieder den sprechenden Beweis, wie dem wahren Meister oft ganz einfache Mittel genügen zum mächtigsten Ausdruck; er rechnet sie in dramatischer Hinsicht zu den glänzendsten der ganzen Oper. Gleich darauf heißt es: »Der schneidend dissonierende Nonenakkord zu den Worten Statiras »Weh' mir« mit der gemütlichen Auflösung ist von ungemeiner Wirkung, nur möchte er nach des Verfassers Meinung in die Situation nicht ganz hinein passen. Diese

Akkordfolge sticht offenbar zu grell ab zur Grundfarbe der Handlung, wie sie eben steht. Es ist ein Blitz aus heiterer Luft, der bloß erschreckt, aber niemanden trifft.« Von dem folgenden Duett sagt Hoffmann: »Dieses herrliche Duett mit dem jubelnden Schluß hat beständig die lebhafte Teilnahme der Zuhörer erregt; gerade bei dem »piu mosso« desselben möchten aber jene ernsten deutschen Kunstrichter behaupten können, daß der Meister zu sehr den italienischen Geschmack habe vorherrschen lassen, wodurch die tragische Würde gefährdet werde.« Hoffmanns weitere Ausführungen können wir übergehen. Auf das spezifisch Italienische bei Spontini, das dem deutschen Ohr widerstrebe, weist er noch oft hin. — Wir sehen jedenfalls, daß Hoffmanns Verehrung für Spontini einen stark kritischen Beigeschmack hat, der sich in seinem Verhältnis zu andern Meistern (Beethoven, Mozart) nicht nachweisen läßt. Von einer vollständigen Wandlung seines Urteils über Spontini kann keine Rede sein. —

Wir greifen noch einmal zurück und stellen Hoffmanns Urteile über die französische Oper zusammen. Bemerkenswert ist hierbei seine Abneigung gegen das französische Lustspiel. — J. Ch. Vogels »wahrhaft tragisch erhabene Oper« »Demophoon« erwähnt er am Anfang des Aufsatzes »Alte und neue Kirchenmusik«. Von Gretry zitiert er (Gris. IV, 71 ff.) kein musikalisches Werk des Komponisten, aber eine Stelle aus dessen »Mémoires ou essais sur la musique« (1789).[1]) Über Méhul ist Hoffmanns Rezension der Ouvertüre zu »La chasse du jeune Henri« zu vergleichen (Rez. 10). Er spricht hier zunächst seine Ansichten über Tonmalerei aus und charakterisiert die Ouvertüre dann folgendermaßen: »Ohne im mindesten die Absicht des Komponisten vorher zu wissen, wird jeder Zuhörer, der die Musik überhaupt nur zu ergreifen vermag, durch die Ouvertüre in das frohe Getümmel lustiger Jäger versetzt werden. Dieses getraut sich Rezensent keck zu behaupten. Aus tiefem Dickicht springt der königliche Hirsch hervor, verfolgt, angefallen von den in Jagdlust wütenden Hunden; auf schnaubenden Rossen stürmen die Jäger nach; auf einmal ist das Tier verschwunden, die Hunde haben die Fährte verloren; sie schleichen suchend und schnuppernd umher, die Jäger halten sich still. Da schlagen die Hunde aufs neue an, über Stein und Busch setzt das

---

[1]) Gris. IV, 73: »Was aber dramatischen Effekt betrifft, darüber gibt es gewiß keinen kompetenteren Richter als eben den alten Gretry. Wer hat mit Verachtung alles leeren, nichts bedeutenden Klingklangs, das nur dem Ohr zu schmeicheln, aber nie das Herz zu rühren vermag, dramatischer komponiert als er?«

Tier, die Hörner erschallen, die Jäger ereilen es, und lustige Fanfaren verkünden den Sieg. Alles dieses tritt in den lebendigsten Farben heraus — ein Beweis, wie richtig der Komponist zu dem einmal vorgesetzten Zweck die Mittel wählte, und wie er das Ganze in allen seinen Teilen zusammenzuhalten verstand. Die Ouvertüre besteht aus einem Andante, $^{2}/_{4}$-Takt (D-Dur), und einem darauf folgenden Allegro, $^{6}/_{8}$-Takt (ebenfalls D-Dur). Das Andante ist eine Art Pastorale und malt die gemütliche Ruhe in einer heiteren Nacht auf dem Lande... Nach dem 53. Takte wird der Satz durch eine lustige Fanfare der Hörner (A-Dur) unterbrochen. Vier Takte Andante scheinen das Auffahren der noch im Schlafe befangenen Jäger, sowie die folgenden sechzehn Takte die vorige Ruhe, den Schlaf, worin sie von neuem versinken, auszudrücken, bis eine zweite Fanfare der munteren Kameraden aufs neue ertönt. Jetzt rüttelt und schüttelt sich alles aus dem Schlafe, voll Jagdbegierde schlagen die Hunde an, die Hörner ertönen, hinaus geht es in den grünen Wald.« Hoffmann schließt seine Rezension mit folgenden Worten: »Übrigens hat nach der innigen Überzeugung des Rezensenten der wackere, in mancher tiefen, ernsten Musik schon so bewährte Meister (man denke z. B. an seinen Joseph) durch das lebenskräftige, helle Jagdstück ein wahres Muster geliefert, wie man, handelt es sich einmal darum, nach ganz bestimmten Bildern der Phantasie zu streben, musikalisch malen soll . . .« In Rezension 21 erwähnt Hoffmann Méhuls »Folie«. Er sagt dort: »Nr. 3, eine Arie Frontins (aus Boieldieus neuem Gutsherrn) klang dem Rezensenten beinahe wie ein Gegenstück zu der bekannten Arie des Dieners in Méhuls »Folie«. —

Bei Gelegenheit der Besprechung von Boieldieus Singspiel »Der neue Gutsherr« läßt sich Hoffmann des längeren über die französische komische Oper aus (Rez. 21). Seine Darlegungen haben folgenden Wortlaut: »Recht aus dem Brennpunkt des Charakters der Franzosen, aus ihrem Leben und Treiben in der Konversation, hat sich ihr Lustspiel gebildet. Durch möglichste Abglättung bringen sie es dahin, daß in der konventionellen Gesellschaft sich alles bequem fügt; aber freilich verschwindet darüber das charakteristische Gepräge des Einzelnen; und so ist es auch im Lustspiel, wo der Dichter nur nach dem leichten, ineinander greifenden Gefüge, keineswegs aber nach Tiefe und Bedeutsamkeit der Idee, aus der sich das Ganze entwickelt, und nach der Charakteristik des Einzelnen trachtet. Der eigentliche Scherz ist den Franzosen fremd, der Spaß tritt an seine Stelle; so wie listige Streiche, die dieser, jener ausübt (Suiten), die Intrigue im

höheren Sinn ersetzen müssen. Ebenso fremd wie der wahre Scherz, der aus der innersten Tiefe hervorgehende Humor, ist ihnen auch das Romantisch-phantastische, das in der Opera buffa der Italiener herrscht, und zum Teil aus dem abenteuerlichen Schwunge einzelner Charaktere, zum Teil aus dem spukhaften Spiel des Zufalls entsteht; und hiernach ist es erklärlich, daß die Franzosen wohl eigentlich keine Opera buffa, sondern nur Lustspiele haben, in denen der Gesang als zufällige Beimischung eintritt, und die daher mit Unrecht komische Opern heißen. Die Musik, welche hiernach nicht als notwendige Bedingnis, sondern nur als ein zufälliger Schmuck des Gedichts erscheint, befolgt dieselbe Tendenz. Man kann sie konversationell nennen; denn auch hier ist es nur darauf abgesehen, daß sich alles leicht und bequem füge, daß nirgends etwas als unschicklich auffalle, und daß das Ganze gehörig amüsiere —, das heißt, ohne alle Anstrengung, ja ohne sonderliche Aufmerksamkeit, verstanden und genossen werden könne. Diese Haupttendenz des französischen komischen Singspiels geht zu sehr aus dem Charakter des Volks hervor, als daß sie jemals verschwinden sollte; indessen ist nicht zu leugnen, daß die französische Musik in den einmal bestehenden Schranken seit mehreren Jahren einen anderen Schwung genommen hat, und daß der große Einfluß der deutschen Musik auf dieselbe unverkennbar ist. Lullys und Rameaus Psalmodien, ihre weinerlichen Romanzen, die der Gluckschen Revolution unerachtet doch noch oft aus späteren Werken heraustönen, sind verschwunden und singbare Melodien an ihre Stelle getreten; so wie auch die harmonische Ausarbeitung nach deutscher Art reicher und mannigfaltiger geworden ist. Die Nachahmung der deutschen Musik erzeugte freilich manches Bizarre, welches daher kam, daß manche französischen Komponisten, ohne in die Tiefe einzudringen, sich nur an die ihnen fremde Form hielten und dies Fremdartige mit noch Fremdartigerem überbieten wollten; allein daß Verständigere unter ihnen wahrhaft Gutes daraus geschöpft und, soviel tunlich und ihnen möglich, in die französische Musik übertragen haben, ist gewiß. Zu diesen Verständigeren rechnet Rezensent den Komponisten des vorliegenden Singspiels, welches ihn veranlaßte, über die französische komische Oper überhaupt einiges anzudeuten.« Über Boieldieu urteilt Hoffmann nicht allzu günstig. Er sei zwar ein echt französischer Komponist, doch sei ihm besondere Tiefe und Bedeutsamkeit nicht verliehen; allein, abgesehen davon, daß er den musikalischen Satz in der Gewalt habe, zeichne seine Kompositionen eine gewisse Anmut und Leichtigkeit aus, die ihnen überall willigen

Eingang verschaffe. Aus dem genannten Singspiel hebt Hoffmann zwar einiges als nicht übel gelungen hervor — bezeichnend ist es, daß er für den besten Satz des ganzen Werkes einen dreistimmigen Canon (Nr. 6) hält —, wie verhaßt ihm aber im Grunde jene Art der französischen Oper ist, geht aus folgender Bemerkung hervor. Er schließt nämlich »mit dem herzlichen Wunsche, daß das kleinliche Operettenwesen, mit seiner Süßlichkeit, mit seiner faden Spaßmacherei, wie es von der französischen Bühne auf die unsrige herüberkam, als etwas, unserer Ansicht der Musik, unserm Geiste überhaupt nicht Zusagendes, zu gleicher Zeit mit der blinden, aber freilich mit dem Schwerte in der Faust erzwungenen Verehrung alles dessen, was von dorther kam, recht bald verschwinden möge.« In Rezension 7 sagt Hoffmann, er habe »zu den neuen kleinen französischen Operettchen Ouvertüren gehört, die wenigstens Trojas Untergang verkündigten, unerachtet nachher nur gute Leute, wie man sie täglich auf der Straße wandeln sieht, heraustraten.«

Für Cherubini hegt er dagegen die größte Hochachtung; er nennt seinen Namen immer mit den besten Meistern zusammen. (Vergl. z. B. Rez. 7.) In Rez. 18 heißt es: »Sichtlich haben . . . Cherubinis Kompositionen auf Herrn E(lsner) gewirkt, denn schon das Hauptthema und Stellen, wie die eingerückte, erinnern nur zu lebhaft an den genialen Meister, den man indessen in der eigentlichen Opera seria wohl nicht zum Vorbilde nehmen durfte, da er nur gleich Mozart im romantischen Reiche sich mit freiem Fittich in die Lüfte erhebt.« — Auch auf die Verwandtschaft Cherubinis mit Beethoven weist Hoffmann oft hin. Das Hauptthema des Allegros der Coriolanouvertüre erinnert ihn lebhaft an Cherubini, und es wird ihm die psychische Verwandtschaft beider Meister klar. Selbst die weitere Ausführung der Ouvertüre sei vorzüglich in der Instrumentierung, mehreren Cherubinischen Ouvertüren nahe verwandt.« In der Rezension von J. Ph. S. Schmidts Oper »Die Alpenhütte« (Text von Kotzebue) sagt Hoffmann: »Einen ähnlichen Stoff hat Cherubini in der »Elisa« bearbeitet und nicht ohne Wirkung die schauerliche Gletschergegend und die Klage des einsamen, verirrten Wanderers geschildert; mit Recht macht man aber diesem sonst so vortrefflichen Meister den Vorwurf, daß er doch gar zu ernst und düster sei.« (Voss. Ztg. 10. September 1816.) Cherubinis »Wasserträger« erwähnt Hoffmann im Brief an Hippel vom 14. Mai 1804. Wie er des Meisters Opern nicht zum Studium empfiehlt, so ist er auch der Ansicht, daß eben auf seine Anregung hin »die Melodie vernachlässigt worden

und aus dem Abquälen, immer originell und frappant zu sein, das gänzlich Unsingbare mehrerer Tongedichte entstanden« sei (vergl. Gris. I, 314.).

d) Deutsche Opernkomponisten.

Über Hasse und Graun sagt Hoffmann in dem Aufsatz über Spontinis »Olympia« folgendes: »Galt nun auch zur selben (nämlich Glucks) Zeit in Deutschland nichts weniger als der französische Geschmack, waren die Werke des feurigen Hasse, des empfindungsvollen Graun und anderer großer, herrlicher Opernkomponisten der Zeit jenen Kompositionen auch in jeder Hinsicht ganz unähnlich, war vieles in den Werken der deutschen Meister auch voll des höchsten dramatischen Ausdrucks (vorzüglich in den Rezitativen, die als noch dauernde Muster gelten müssen), so war es doch auch eine ganz bestimmte Form, in die alles sich fügen mußte, und man verwarf, was gegen diese Form anstieß.« Arien von Hasse und Traetta erwähnt Hoffmann bei Gris. I, 303. Über Fux sagt er in dem Aufsatz »Alte und neue Kirchenmusik« folgendes: »Sehr groß und kräftig, vorzüglich in seinen Chören, war auch der jetzt beinahe vergessene Fux, und man begreift, daß nach seiner Art zu setzen seine Opera seria »Virtù e costanza«, die von einem ungeheuren Orchester im Freien aufgeführt wurde, von großer Wirkung sein mußte.« (Ähnlich in Rez. 24.) Über die Opernkomponisten seiner Zeit urteilt Hoffmann folgendermaßen (vergl. Gris. VI, 91.): »Der heillose Versuch, das weinerliche Schauspiel auch in die Oper zu übertragen, kann nur mißlingen, und unsere Waisenhäuser (Weigl), Augenärzte (Gyrowetz) usw. gehen gewiß bald der Vergessenheit entgegen. So war auch nichts erbärmlicher und der wahren Oper widerstrebender als jene ganze Reihe von Singspielen, wie sie Dittersdorf gab, wogegen ich Opern wie »Das Sonntagskind« und »Die Schwestern von Prag« (W. Müller) gar sehr in Schutz nehme. Man könnte sie echte deutsche Opere buffe nennen.« Weiterhin erwähnt Hoffmann P. Winters Oper »Das unterbrochene Opferfest«, auf dessen Siegeschor der Peruaner in Rez. 8 angespielt wird (vergl. Gris. IV, 242.). Über Hoffmanns Verhältnis zu Gyrowetz werden wir genauer unterrichtet durch die Rezension des Singspiels »Der Augenarzt«. (Rez. 12.) Hier läßt er sich folgendermaßen über die Opern seiner Zeit aus: »Eine Zeitlang hatten sich die rührenden Familiengemälde unserer Bühne bemächtigt, bis sie in ihrem eigenen Tränenwasser untergingen; jetzt scheinen sie von der Musik gerettet werden zu wollen, um als Opern über

die Bretter zu ziehen. Rezensent hofft indessen, daß nicht allein der zuletzt immer siegende gute Geschmack, sondern auch der edlere Geist wahrhafter Musik, der jedem braven Komponisten inwohnt, die weinerliche Erscheinung bald verjagen werde. Als wir in Kotzebues Epigramm genötigt wurden, einen Blinden auf den Brettern herumführen und dann operieren zu sehen, fiel es wohl keinem ein, daß man uns ein Gleiches in einer Oper zumuten würde; und doch ist jetzt dem so.« . . . »Was soll aber aus unserer theatralischen Musik werden, wenn auch die Oper sich bis zu dem gemeinen Tun und Treiben des beengten, bürgerlichen Lebens erniedrigt, das dem Geiste, der sich in das romantische Reich, wo Gesang die Sprache ist, emporschwingen will, die Fittiche lähmt und die Phantasie erdrückt? Was für Anregungen, in die geheimnisvolle Tiefe der Musik einzugehen und ihre im Innersten verborgenen Geister zu wecken, kann denn solch ein bürgerliches Küchenstück geben? So wie in jener Xenie Shakespeares Geist fragt: »Was kann denn dieser Misere Großes begegnen?«, so kann Glucks oder Mozarts Geist auch mit Recht fragen: »Ist denn Gesang der Misere Winseln und Jammern?« Rezensent trägt zu sehr die wahrhafte Tendenz der Oper, dieser höchsten Spitze der Kammermusik, in sich, um nicht jede Abweichung davon hart zu empfinden, und er mußte sich über das geschmacklose Gedicht aussprechen, um allen Beifall, den die Oper auf dem Theater erhielt, dem braven Komponisten zuzuwenden.« Vom Stil der Komposition sagt Hoffmann, er erinnere lebhaft an die Schweizerfamilie, »dieser lieblichen Idylle, wo das Heimweh, die bis zum Somnambulismus gesteigerte Sehnsucht Emmelinens, die Art, wie ihr Traum in die Wirklichkeit hinüberspielt, dem Stoff etwas wahrhaft Romantisches gibt.«[1]) Auf die »Schweizerfamilie« weist Hoffmann auch bei der Besprechung der Ouvertüre des Augenarztes hin. Sein Urteil über die verschiedenen Nummern dieses Singspiels brauchen wir nicht im einzelnen wiedergeben. Nur folgende Bemerkung Hoffmanns möge hier noch ihre Stelle finden. Er sagt nämlich über die Melodie der Romanze Nr. 6 im zweiten Akte *(63)* folgendes: »Rezensent muß hier bemerken, wie sehr der Komponist bei der Erfindung einer Melodie sich zu hüten hat, eine kurze Silbe oder ein unbedeutendes Wort, wenn auch der Rhythmus der Strophe übrigens richtig ist, durch einen Schwung in ein höheres Intervall herauszuheben. So

---

[1]) Doch beweist die Art, wie Hoffmann im »Kater Murr« (vergl. Gris. X, 50) über die »Schweizerfamilie« spottet, daß er späterhin nicht mehr so fest an das »wahrhaft Romantische« des Stoffes glaubte.

schön die oben eingerückte Melodie ist, so bleibt doch der Schwung in das e auf das Wort »ist« ein kleiner Flecken, der dem Kenner empfindlich auffällt. Im zweiten Verse heißt es »Er nahte so bescheiden« — und im dritten »Sein Aug' ist ohne Tücke«.

Auch die Rezension von J. Weigls Oper »Das Waisenhaus« (Rez. 7) gibt Hoffmann Gelegenheit, über gewisse Tendenzen der Oper zu urteilen. Zunächst muß er von dem Texte behaupten, daß ihm »bei etwas besseren als gewöhnlichen Opernversen« gerade das fehle, woraus der Komponist seine Begeisterung schöpfen müsse. Dann fährt er fort: »Es ist für das menschliche Gefühl erfreulich und erhebend, sich in ein Krankenhaus zu begeben und da zu finden, wie alle Kräfte aufgeboten sind, dem menschlichen Elend zu steuern; ebenso schön ist es, eine Anstalt zu sehen, wo arme, elternlose Kinder, sonst den Härten des Schicksals, das ihnen die beste Stütze raubte, preisgegeben, Unterkommen, Schutz und Fürsorge finden. Wer wird den Vorsteher einer solchen Anstalt nicht lieben, der mit väterlicher Sorgfalt seine Kleinen unterrichtet, und wen wird die Kindlichkeit, mit der diese an ihm hängen, nicht rühren! Aber ein Gegenstand der Kunst in der Darstellung auf der Bühne können jene Scenen des gemeinen bürgerlichen Lebens, die den Menschen in den drückendsten Bedürfnissen seines Erdenwallens zeigen, wohl schwerlich werden. Vollends als Gegenstand der Oper, die die menschliche Natur höher potenziert, wo die Sprache Gesang ist und, wie in jenem Märchen den Reden der Fee, jedem Ausdruck der Leidenschaft Akkorde nachklingen, und die überhaupt nur in dem wundervollen Reiche der Romantik existiert, ist es gewiß verwerflich, Scenen des gemeinen Lebens zu wählen, die jeder Romantik geradezu entgegenstreben. Die Fabel des Stücks ist ohne Lokal des Waisenhauses denkbar, und der Dichter scheint nur die Masse Kinder herbeigeführt zu haben, um Rührung zu erregen und das Ganze minder verbraucht, scheinbar neu dem Zuschauer darzustellen. Wenn der Herr Direktor an einem schönen Frühlingsmorgen nichts anderes zu tun weiß, als seine Kenntnisse zum Unterricht seiner Kleinen lesend zu erweitern; wenn danach die Kleinen parademäßig aufmarschieren und, ihm zum Geburtstage gratulierend, den Zuschauer sehen lassen, wie sie so gut erzogen, so taktisch einexerziert, so reinlich und nett angezogen sind, so ist das alles im Leben recht löblich und schön, aber auf der Bühne, in der Oper —? Alle Personen des Stücks sind von edlem, vortrefflichem Gemüt, oder tragen vielmehr die Uniform der Tugend und des Edelsinns wie die Waisenkinder die ihrige, und dadurch

erhält das Ganze eine ermüdende Eintönigkeit.« Von der Musik der Oper sagt Hoffmann folgendes: »Die Musik hat durchaus angenehme sangbare Melodien, die freilich hin und wieder, wie weiter unten gezeigt werden soll, etwas verbraucht sind; die Instrumentierung ist brillant, mit großer Kenntnis der Instrumente angelegt; die harmonisch reichen Ensembles gehen kräftig und klar in das Ohr, und wenn der Genius, der in Gluckschen, Mozartschen, Cherubinischen usw. Opern mit glühenden Strahlen dem Zuschauer die Geisterwelt des Unendlichen der Musik erleuchtet, sich in dieser Oper nicht zeigt, so hat es der Dichter verschuldet, dessen Idee ihn dem Komponisten nicht zuführen konnte. Aber deshalb wird die Komposition, erregt sie auch in ihrem netten äußeren Ausputz augenblicklich überall Aufmerksamkeit, bald untergehen in dem Wasser des Textes.« Hoffmanns Bemerkungen zu den einzelnen Stücken der Oper können hier nicht sämtlich angeführt werden. Wir heben nur das Wichtigste hervor. Von dem Quartett Nr. 3 heißt es: »In Nr. 3 beweist der Komponist, wie anmutig er Quartette zu schreiben weiß, unerachtet das Thema nach etwas veralteter Art geformt ist.« *(64.)* Von dem Duett Nr. 5 wird gesagt: »Mit Recht hat man längst diese in sehr wenigen Fällen brauchbare, dem wahren Duett sogar entgegenstehende Form verworfen. Sie setzt zwei Personen, die, von gleichem Gefühl ergriffen, nach dem ihnen gleichfalls gemeinen Charakter es auf dieselbe Weise aussprechen, voraus, und man hört sie daher am besten und geschicktesten in zärtlichen Duetten zum Ausdruck des Einklangs der Seelen gebraucht. Im vorliegenden Fall, wo Gustav und Therese ihre gegenseitige innige Zuneigung äußern, läßt sich die Form entschuldigen; das Duett würde indessen unendlich gewinnen, wenn der Komponist weniger gemeine verbrauchte Phrasen gewählt hätte. Hoffmanns weitere Bemerkungen über die Musik der Oper können hier übergangen werden. Nur was er über das Finale sagt, ist erwähnenswert. »In dem Finale treten der Direktor, Thomas und der Obrist hinzu, und die völlige Entwicklung erfolgt. Nach den Worten des Obristen »den Anspruch auf den Knaben« hätte Rezensent zu dem, was folgt, Tempo und Taktart geändert und wäre in eine entfernte Tonart ausgewichen. Der höchste Moment der Überraschung, ja der höchste Moment des ganzen Dramas selbst trat ein und konnte nicht frappant genug herausgehoben werden. Veränderungen der begleitenden Figur und die Modulation zu den Worten »Wo bin ich« waren wohl nicht hinreichend.« *(65.)*

Auf die Rezension (18.) zweier Werke von Elsner (Ouvertüren zu seinen Opern »Andromeda« und »Leszek der Weise«) braucht nur mit wenigen Worten eingegangen zu werden. Von dem zuerst genannten Werk heißt es u. a.: ».... die Rücksicht auf die Schnelligkeit, womit der Komponist das Gelegenheitsstück zustande bringen mußte, entschuldigt hinlänglich, daß ... der eigentliche, gediegene, grandiose Stil der ernsten Oper, wie er in Piccinis, Glucks und anderen Werken herrscht, gänzlich verfehlt war. Dieses gilt nun auch hauptsächlich von der Ouvertüre ...« — Von dem andern Werk sagt Hoffmann u. a.: »Die Oper »Leszek«, wozu die Ouvertüre Nr. 2 geschrieben, blieb dem Rezensenten unbekannt; wahrscheinlich ist es eine Zauberoper nach Art unserer Donaunymphen.« Über J. Ph. S. Schmidts Oper »Die Alpenhütte« schreibt Hoffmann für die »Vossische Zeitung« (10. IX. 1816) eine Rezension, die für unsern Zweck nicht Erwähnenswertes enthält. Über den Stoff spricht er in ablehnender Weise in dem Aufsatze »Über Kotzebues Opernalmanach«. In einem Briefe an die Redaktion der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« vom 6. Mai 1810 schreibt Hoffmann: »Holbein (Verfasser des Fridolin pp.) hat eine Oper unter dem Titel »Die Blinden« gedichtet und Winter sie komponiert. Ich habe das Manuskript gelesen und finde, daß es mit vielem Talent im Geschmack des Waisenhauses geschrieben ist und seinen Effekt auf der Bühne kaum verfehlen kann.« — Damit spricht Hoffmann indirekt seine Verurteilung des Stückes aus; man vergleiche, wie er kurz darauf über Weigls »Waisenhaus« urteilt, 1812 über Holbeins Stück selber und dessen Plagiierung »Der Augenarzt«, 1813 schließlich über beide in dem Dialog »Der Dichter und der Komponist« (Hans v. Müller, Hoffmann und Härtel. S. 25, Anm. 2.).

Mozart.

Mozart ist der Komponist, der auf Hoffmanns musikalische Anschauungen den größten Einfluß ausübt. Ihm war, sagt Hoffmann in dem Aufsatz über Spontinis »Olympia« »die Macht vorbehalten, den hinreißendsten, zauberischen Gesang der Italiener mit dem kräftigen Ausdruck des Deutschen, mit dem Reichtum, den die Instrumentalmusik sich indessen erworben, zu verbinden, so daß beides, Gesang und Begleitung, als ein organisches, demselben Keim entsprossenes Ganzes ins Leben trat. Glühende Phantasie, tiefer, sinniger Humor, überschwengliche Fülle der Gedanken bestimmten dem Shakespeare der Musik den Weg, den er zu wandeln hatte. — Mozart brach neue

Bahnen und wurde der unnachahmliche Schöpfer der romantischen Oper.« (Ähnlich Gris. I, 314.) Gluck verhalte sich, so urteilt Hoffmann, zu Mozart wie Aeschylos zu Shakespeare (z. B. »Oedipus« zu »Romeo und Julia«). In Rezension 6 heißt es: »Nur ein romantisches tiefes Gemüt wird den romantischen tiefen Mozart ganz erkennen; nur die der seinigen gleiche schöpferische Phantasie, aufgeregt durch den Geist seiner Werke, wird so wie er das Höchste der Kunst aussprechen dürfen. Selbst manchem guten Meister der neuesten Zeit war es gefährlich, wenn Mozartsche Werke ihn entzündeten ...« (vergl. auch Gris. I, 311). Im folgenden sind Hoffmanns Ansichten über die einzelnen Mozartschen Opern anzuführen. Über die Arie des Arbace in Mozarts »Idomeneo« sagt Hoffmann (Tagebuch 7. II. 1804): »Die Arie ist wohl eigentlich ein satyrischer Hieb Mozarts auf die Kastraten und ihre Singmanier. Er hat's nur ironisch gemeint, das merken aber manche Herren nicht!« Vergl. Ellinger, a. a. O. S. 34. Im »Dichter und Komponist« (Gris. VI, 90) heißt es: »In der Musik kann der Ausdruck der ergötzlichsten Ironie liegen, wie er in Mozarts herrlicher Oper »Cosi fan tutte« vorwaltet. — Da dringt sich mir die Bemerkung auf, daß der verachtete Text dieser Oper eben wahrhaft opernmäßig ist. – Und eben daran dachte ich, als ich vorhin behauptete, daß Mozart zu seinen klassischen Opern nur der Oper ganz zusagende Gedichte gewählt habe, wie wohl »Figaros Hochzeit« mehr Schauspiel mit Gesang als wahre Oper ist.« (Vergl. auch Gris. X, 331.) Bei Besprechung der neunten Scene von Paers »Sophonisbe« (Rez. 8) sagt Hoffmann: »Die großen Intervalle der Singstimme bei dem Anfange des »Andante maestoso« haben wirklich etwas Majestätisches. Wer denkt nicht an Mozarts herrliche Arie in »Cosi fan tutte«, »Come scoglio« usw.« In Rezension 7 heißt es von der Arie Nr. 8 des Weiglschen Waisenhauses: »Die komische Arie des Thomas, welche nun folgt, ist recht artig, wiewohl Rezensent jene geniale Leichtigkeit, die solchen Arien guter italienischer Meister (Mozart hat in seinen komischen Partieen ihren Schwung in höherer Potenz) eigen ist, durchaus vermißt.« Über »Figaros Hochzeit« und »Cosi fan tutte« vergl. auch den Brief an Hippel vom 20. April 1807. Über die »Zauberflöte« spricht Hoffmann mit folgenden Worten (Gris. VI, 94): »Eben daher wirst du auch finden, daß oft die poetischsten Komponisten sogar herzlich schlechte Verse gar herrlich in Musik setzen. Da war es aber der wahrhaft opernmäßige, romantische Stoff, der sie begeisterte. Als Beispiel führe ich dir Mozarts Zauberflöte an. (Vergl. auch Gris. XV, 79 und Hitzig, »Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß«. 1823. Teil I.

S. 308.) Seine Auffassung vom »Don Juan« hat Hoffmann in den »Kreisleriana« (Gris. I, 62 ff.) niedergelegt. (Vergl. auch Gris. I, 17. 47. und den Brief an Hippel vom 4. März 1795.) Schon Ellinger[1]) hat gezeigt, wie dieses klassische Werk durch Hoffmanns Betrachtung unwillkürlich zum romantischen wird. Wir lassen daher Hoffmanns Bemerkungen über den Stoff und die Personen der Oper außer acht und geben nur das wieder, was er über die Musik des »Don Juan« sagt. Im Andante der Ouvertüre ergreifen ihn »die Schauer des furchtbaren, unterirdischen regno all pianto«; »grausenerregende Ahnungen des Entsetzlichen« erfüllen sein Gemüt. »Wie ein jauchzender Frevel« klingt ihm dann die jubelnde Fanfare im siebenten Takte des Allegros. Der Konflikt der menschlichen Natur mit den unbekannten Mächten tritt klar vor seine Augen. (Gris. I, 63.) In den Worten des Rezitativs (und Duetts) »Ma qual mai s'offre« liege mehr als Verzweiflung über den grausamen Frevel. »Don Juans gewaltsames Attentat, das ihm Verderben nur drohte, dem Vater aber den Tod gab, ist es nicht allein, was diese Töne der beängsteten Brust entreißt; nur ein verderblicher, tötender Kampf im Innern kann sie hervorbringen.« In der wilden Arie »Fin ch'han dal vino« spreche Don Juan »sein inneres zerrissenes Wesen, den Hohn über die Menschlein um ihn her« aus. Das Terzett der Masken im Finale des ersten Aktes sei »ein Gebet, das in rein glänzenden Strahlen zum Himmel« steige. (Gris. I, 65.) Den Charakter frevelnder Lustigkeit spricht Hoffmann dem Anfange des Finale des zweiten Aktes zu. (»Gia la mensa è preparata.«) (Gris. I, 67.) — Um zu erläutern, daß bei wichtigen Momenten der Handlung in der Oper ungewöhnliche Modulationen dem Laien in musikalisch-technischer Hinsicht zwar nicht verständlich sind, in ihm aber doch — auch ohne die Kenntnis der musikalischen Struktur — die vom Komponisten gewünschte Wirkung erwecken, sagt Hoffmann (Gris. I, 310): »Wenn im »Don Juan« die Statur des Kommandanten im Grundton E ihr furchtbares »Ja« ertönen läßt, nun aber der Komponist dieses E als Terz von C annimmt und so in C-Dur moduliert, welche Tonart Leporello ergreift, so wird kein Laie der Musik die technische Struktur dieses Überganges verstehen, aber im Innersten mit dem Leporello erbeben, und ebenso wenig wird der Musiker . . . in dem Augenblick der tiefsten Anregung an jene Struktur denken, denn ihm ist das Gerüste längst eingefallen und er trifft wieder mit dem Laien zusammen. — »Die in Oktaven fortschreitende Figur der zweiten Violinen und der Viola« in Mozarts

[1]) A. a. O. 83 ff.

Arie »Non mi dir bel idol mio« führt Hoffmann an, um zu beweisen, wie sehr eine der Situation angemessene Begleitungsfigur die Wahrheit des Ausdruckes steigern könne. (Vergl. Gris. I, 315. 316.)

Beethoven.

Daß Hoffmann die Bedeutung des »Fidelio« wohl erkannte, geht aus einer Bemerkung in seinem Aufsatze über Webers »Freischütz« hervor, wo er sagt, daß seit Mozart nichts Bedeutenderes für die deutsche Oper geschrieben sei als Beethovens »Fidelio« und Webers »Freischütz«. Außer dieser Bemerkung steht uns bisher merkwürdigerweise ein weiteres Urteil Hoffmanns über »Fidelio« nicht zur Verfügung. — In der Rezension der Ouvertüre zu »Coriolan« (Rez. 9) spricht Hoffmann den Gedanken aus, daß Beethovens rein romantischer Genius zu der Collinschen meistens reflektierenden Poesie nicht besonders passe. Der Komponist würde erst dann die höchste Wirkung erreichen, wenn es ihm gefiele, zu den die Romantik im höchsten Sinn aussprechenden Trauerspielen Shakespeares und Calderons Ouvertüren zu schreiben. Der düstere schauerliche Ernst der vorliegenden Komposition, die Grausen erregenden Anklänge aus einer unbekanten Geisterwelt lassen mehr ahnen, als nachher erfüllt werde. Hoffmanns Art, Beethoven zu rezensieren, kennzeichnen einerseits Sätze wie der eben angeführte und der darauf folgende: »Man glaubt wirklich, jene Geisterwelt, durch unterirdischen Donner furchtbar angekündigt, werde im Stück näher treten«, andererseits ist eine längere Bemerkung Hoffmanns erwähnenswert, die sich auf den formalen Aufbau der Ouvertüre bezieht. »Ohne kontrapunktische Wendungen und Umkehrungen,« sagt er, »ist es hauptsächlich die künstliche und rasch fortschreitende Modulation, die denselben Sätzen im Wiederkehren Neuheit gibt und den Zuhörer gewaltsam fortreißt. Wären mehrere verschiedene Sätze angehäuft, so würde bei der nie ruhenden, sondern immer von einer Tonart zur andern rastlos eilenden Modulation die Komposition, wie viele Sätze neuerer nachahmender Komponisten, eine Rhapsodie ohne Haltung und inneren Zusammenhang geworden sein; aber nur zwei Hauptthemata gibt es; selbst die verbindenden Mittelsätze, die kräftigen Tutti bleiben dieselben, ja selbst die Form der Modulation bleibt sich gleich, und so tritt für den Zuhörer, dem das Thema sich unwillkürlich einprägt, alles klar und deutlich heraus.« — Den Grundcharakter der ganzen Ouvertüre, der, wenn man einmal deuten will, doch mit Beziehung auf das Drama leicht zu erkennen ist, hat Hoffmann nicht klar dargestellt. Vor allem fehlt eine Würdigung

der beiden gegensätzlichen Hauptthemen. Von der Einleitung heißt es: »Es ist das fürchterliche, drohende Murmeln des nahenden Gewitters.« Das Hauptthema des Allegros trägt nach Hoffmann »den Charakter einer nicht zu stillenden Unruhe, einer nicht zu befriedigenden Sehnsucht« und erinnert ihn lebhaft an Cherubini, so unverkennbar es auch in Beethovens eigentümlichem Geiste gedacht sei. Selbst die weitere Ausführung der Ouvertüre, vorzüglich in der Instrumentierung, sei mehreren Cherubinischen Ouvertüren nahe verwandt. Im übrigen gibt Hoffmann fast nur Bemerkungen über den formalen Aufbau. — Auch in der Rezension von Beethovens Musik zu Goethes »Egmont« (Rez. 16) trifft man auf Auffassungen, über die sich mit Hoffmann streiten ließe. Er bezieht zum Beispiel gleich die Ouvertüre auf Egmonts und Klärchens Liebe und sagt: »Mancher Komponist hätte eine kriegerische, stolz daherschreitende Ouvertüre zum Egmont gesetzt; aber an jene tiefere, echt romantische Tendenz des Trauerspiels — kurz, an Egmonts und Klärchens Liebe, hat sich unser sinniger Meister in der Ouvertüre gehalten. In der düsteren Tonart F-Moll spricht sich ebenso Klärchens schwärmerische Liebe aus, als in den verwandten Tonarten As-Dur und Des-Dur die überirdische Verklärung in hellem Leuchten erglänzt.« Hoffmann glaubt, »daß dem von der Ouvertüre ergriffenen Zuhörer bei manchen Reden Klärchens, vorzüglich gleich in der ersten Szene mit Brakenburg und der Mutter und noch in den ersten Scenen des fünften Akts, die in das Innerste dringenden Töne der Klage, sowie die das höhere Leben verkündenden Akkorde bei den Übergängen in die dem Haupttone in Moll verwandten Dur-Tonarten von selbst wiedererklingen werden.« Er erwähnt in dieser Hinsicht den Gedanken, der »von dem achtzehnten Takte des Allegros anhebt, sowie den Übergang in As-Dur im fünfzigsten Takte und die enharmonischen Verwechselungen nach der Wiederholung des Themas, das im Sostenuto vorkam. »Das »Allegro con brio« F-Dur bezieht er »zunächst auf die tumultuarischen Auftritte im Anfang des Stücks«. Sehr richtig urteilt Hoffmann, wenn er über das Lied »Die Trommel gerührt« sagt: »Die Melodie ist sehr einfach . . .; nur erhält sie eine sehr pittoreske Begleitung durch die wirbelnde Pauke, die anschlagende kleine Flöte und durch die kurzen Akkorde der Klarinetten, Fagotte und Hörner. Für die Operette würde das Lied ein Meisterstück sein; für das Schauspiel ist es . . . viel zu sehr geschmückt. . . . Hört man . . ., wenn Klärchen im stillen Hause ein Kriegslied vom Rühren der Trommel und Ertönen des Pfeifchen singt, beides wirklich, so ist es, als würde

man plötzlich aus dem Stübchen, in das zu schauen vergönnt war, hinausgerissen in ein freies Blachfeld, auf dem Brakenburg und Klärchen in weiter Ferne verschwinden.« Hoffmann würde »zu solchen in Schauspielen vorkommenden Liedern höchstens die Begleitung setzen, welche von den auf dem Theater befindlichen Personen wenigstens scheinbar ausgeführt werden kann«. Die weitere Beethovensche Musik charakterisiert er folgendermaßen: »Mit . . . Worten des unglücklichen Brakenburg schließt . . . der erste Akt, und auch diese Klage, so sehr verschieden von Klärchens Schmerz, hat der Komponist in dem Zwischenakt sehr sinnig in Tönen darzustellen gewußt. . . Ein Andante A-Dur mit einem weichen Thema malt in abgebrochenen Sätzen sehr treffend Brakenburgs Zustand. Die Klage verhallt in einzelnen Tönen, und nun fangen die Violoncelle in Sechzehnteln das Allegro con brio A-Dur an, welches die innere Gärung im Volke, die Unruhe, die Bestürzung der Gemüter, wie sie die ersten Szenen des zweiten Akts darstellen, bezeichnet. Das merkwürdige Gespräch Oraniens mit Egmont, worin dieser die warnende Stimme des Freundes nicht hören mag, schließt den zweiten Akt, und ein Larghetto Es-Dur mit anschlagenden Hörnern und Pauken malt nicht allein Egmonts großes, jedes kleinliche Mißtrauen verachtende Gemüt, sondern führt auch in gleichem Gange zu dem dritten Akt. . . Rücksichtlich des Liedes »Freudvoll und leidvoll« bezieht sich Rezensent auf das, was er bei dem ersten Liede bereits gesagt hat, und muß nur hinzusetzen, daß auch in Hinsicht der Melodie ihm dieses Lied zu gedehnt, zu opernmäßig behandelt zu sein scheint. Viel besser und in der höchsten Einfachheit mit dem tiefsten, innigsten Gefühl hat es Reichhardt gesetzt. Der Schluß der Beethovenschen Komposition artet beinahe ganz in eine Arie aus. — »So laß mich sterben: die Welt hat keine Freuden auf diese!« ruft Klärchen, und ein jauchzender Satz, Allegro, C-Dur, tritt ein; aber schon im zweiten Takt eine Fermate; die Oboe macht eine Kadenz, wieder ein rauschender Takt, und die Oboe hat eine zweite Kadenz. — Wäre es nicht ein glücklicher Gedanke gewesen, hierauf die Melodie des Liedes: Freudvoll und leidvoll — eintreten zu lassen? In der Tat hat der Anfang des Allegrettos auch Ähnlichkeit mit jenem Thema, weicht aber gleich ganz ab. — Der darauf folgende Marsch ist in der Tat ein Meisterstück. Er hat so etwas Feierliches, Grauenvolles, selbst in stärkeren Stellen furchtbar Fröhliches, daß man Albas Mietlinge, sich auf Raub und Mord freuend, einrücken sieht. Der Marsch währt in C-Moll noch fort, wenn der Vorhang schon aufgezogen ist, und indem er in

kleinen, abgebrochenen Sätzen erstirbt, schließt er sich der dramatischen Handlung, die nun beginnt, nämlich der Darstellung des beängstenden Zustandes der Bürger, auf das beste an. . . Das folgende Larghetto, $^3/_4$-Takt, mit der dumpf anschlagenden Pauke verkündigt den Untergang des Helden; das darauf folgende »Andante agitato« bezieht sich aber ganz auf Klärchens Zustand und auf die ersten Szenen des folgenden fünften Akts. . . Die rührendste Klage spricht die Musik aus, welche Klärchens Tod bezeichnet. Es ist ein Larghetto, D-Moll, $^9/_8$-Takt, welches die Hörner allein pp. anfangen. Dann treten Oboen, Klarinetten, später die Fagotte und erst im siebenten Takte die Saiteninstrumente hinzu. Beim Verlöschen der Lampe schlagen wieder die Hörner allein und endlich zu dem von Hörnern und Klarinetten ausgehaltenen D-Moll-Akkord die Saiteninstrumente einzelne Töne pizzikato an. Das Ganze ist in dem tiefsten Sinn des Dichters, der hier die Mitwirkung der Musik ausdrücklich in Anspruch nahm, aufgefaßt und dargestellt. In der Schlußscene hat der Komponist von der Stelle an, wo der Dichter Musik vorschreibt — nämlich als Egmont sich aufs Ruhebett setzt, um zu schlafen —, Egmonts Reden melodramatisch behandelt und nach Rezensenten Meinung sehr wohl getan. Die musikalischen Phrasen, welche die Reden unterbrechen, sind mit Einsicht nicht im mindesten hervorstechend, sondern ganz den Worten sich anschmiegend behandelt; von irgend einer bunten Malerei ist gar nicht die Rede. Im lichtvollen A-Dur-Akkord, und zwar in Sechzehnteltriolen der Blasinstrumente, wird die himmlische, glänzende Erscheinung der Freiheit verkündigt. Die weitere Musik ist der vorgeschriebenen Pantomime angemessen, vorzüglich malerisch aber von da an, wo die Erscheinung dem schlafenden Helden andeutet, daß sein Tod den Provinzen die Freiheit schaffen werde, und ihm den Lorbeerkranz des Siegers reicht. Die Trompete fällt ein und eine Art kriegerischen Marsches, jedoch in einfachen, gehaltenen Akkorden, drückt mit hohem Pathos die Apotheose des siegreich für die Freiheit fallenden Helden aus. Man hört die Trommel; bei dem più allegro, in dem die Bläser Achteltriolen anschlagen, verschwindet die Erscheinung und der Satz verfließt in einzelnen Noten. Ganz in dem Sinne des Dichters schließt der Komponist mit einer rauschenden Sinfonie, die nur 55 Takte lang und beinahe ganz aus Schlußfiguren gewebt ist. —«

Weber. [1])

Hoffmanns Stellung zu Weber läßt sich ganz nur dann verstehen, wenn man sein Verhältnis zu Spontini berücksichtigt. Wir

[1]) vergl. Ellinger a. a. O. S. 155. 222.

beschäftigen uns hier nur mit den beiden Aufsätzen, die Hoffmann über Weber für die »Vossische Zeitung« schrieb. Daß Hoffmann Webers Bedeutung erkannte, geht aus folgenden Worten des ersten Aufsatzes (»Vorläufiger Bericht über Carl Maria von Webers »Freischütz««) hervor (Gris. XV, 85.): ». . . wer wäre nicht ein Freund jener Muse, die eine Fülle der genialsten Lieder- und Instrumentalkompositionen, die die unsterblichen Kriegsgesänge »Leyer und Schwert« erschaffen und die längst ihren Liebling unter die Ersten und Bedeutungsvollsten seiner Kunst gestellt. . . Weber, der in seinen früheren Arbeiten noch jene Auswüchse zeigte, die das wahre Genie bei seinem ersten Durchbruch nun einmal charakterisieren, steht jetzt in seiner interessantesten Eigentümlichkeit klar und reif da, und in diesem seinem neuesten großen Werke hat er sich ein Ehrendenkmal gesetzt, das in der Kunstgeschichte der deutschen Oper Epoche machen dürfte.« Ob Hoffmann in seinem zweiten Aufsatz (»Der Freischütz«, Oper von Kind und von Weber) (Gris. XV, 86) zu einem abfälligen Urteil über gewisse Tendenzen der Romantik berechtigt war oder nicht, bleibe hier unerörtert. Wir haben nur festzustellen, daß er das Textbuch des »Freischütz« einer scharfen Kritik unterzieht. Er sagt über dieses folgendes: »Herr Kind in Dresden ist . . . mit seinem Gedicht gerade zur rechten Zeit gekommen, es ist nicht zu leugnen, aber es ist zu fürchten, daß er eben eine Stunde später, wenn dieser schwere Rausch vorüber, zu spät gekommen wäre, diese Stunde wird aber, und, gibt's Gott, bald schlagen, und man wird dann das belachen, was heute die Überspannten fesselt, so, wie wir jetzt die Siegwartlinge, die Ritter- und Räuberromane, die Karfunkler belächeln. Sollte der Freischütz mit unzählig anderen Effektjägern dann vielleicht gar mit begraben werden, — um Herrn Kinds Anteil daran würde die Nachwelt nicht zu trauern haben; aber der unsterbliche Lebenshauch, den von Weber dem wunderlichen Gesellen einblies, schützt diesen sicher vor dem Untergange.« Über den Aufbau und die Charaktere des Dramas urteilt Hoffmann folgendermaßen: »Wem die Geschichte des Stückes nicht früher aus anderen Quellen geläufig ist, der wird sie nur sehr schwer bei der Aufführung fassen, und der durchaus hinkende, schleppende Schluß, wo der Knoten, und nicht einmal geschickt, zerhauen wird, beweist wohl ebenso wenig als die erstere Behauptung für ein dramatisches Geschick von seiten des Dichters. Die Charaktere aber sind in stereotype Formen gegossen, und ein Gutmütiger, eine Naive, eine fromme Liebende, ein wilder Taugenichts usw. bewegen sich da nebeneinander hin,

ohne daß man Grund hätte, eine nähere Bekanntschaft mit einem von ihnen zu wünschen. Mehr Lob verdient die Ausführung im einzelnen, wenn wir die mannigfachen Reminiszenzen abrechnen, unter denen die aus Klingemanns Faust am unverzeihlichsten sind; aber in der Versifizierung der Musikstücke erkannten wir mit Freuden den Dichter Kind wieder. Auch der Dialog ist fließend, die Sprache rein.« Was die Musik anbetrifft, so meint Hoffmann — und das ist sehr zu beachten —, daß seit Mozart nichts Bedeutenderes für die deutsche Oper geschrieben ist als Beethovens »Fidelio« und dieser »Freischütz«. »Weber, so scheint es, habe alle in unzählige Lieder- und Instrumental-Kompositionen zerstreuten Strahlen seines erstaunenswerten Genius kühn in einen Brennpunkt gesammelt, denn mit allen seinen längst berühmten Eigentümlichkeiten finden wir den interessanten Geist hier wieder. Neuheit in Form und Ausdruck, Kraft und Keckheit, ja Übermut in den Harmonien, seltener Reichtum der Phantasie, unübertroffene Laune, wo es gilt, bewundernswerte Tiefe in den Intentionen und alle diese Eigenschaften mit dem Stempel der Originalität bezeichnet, dies sind die Elemente, aus denen Weber dieses sein neustes Werk gewebt hat. Mehr ins einzelne gehend, finden wir eine Fülle von Melodien, die sich sehr sangbar entwickeln, eine meisterhafte Kenntnis der Instrumentaleffekte, die zum tiefen Studium auffordert, und eine genaue Bekanntschaft mit der theatralischen Kraft der Musik, der Weber mit den kleinsten Motiven oft einen überraschenden Einguß auf das Herz des Hörers abzugewinnen weiß, wie man sich aus seinen einfachsten Liedern wohl erinnert. Wenn andere ängstlich ringen und streben, so scheint Weber mit der Muse vertraulich zu scherzen, und doch weiß er ihr immer ihre besten Gaben abzulocken, denn er ist ihr Liebling. Dies sein neuestes Werk, das, wie wir sogleich sehen werden, aus den verschiedensten Bestandteilen zusammengesetzt ist, trägt doch durchgängig die Farbe des Bodens, aus dem es entsprossen, und die dumpfe, schwüle Gewitterluft des Gedichtes weht auch durch die ganze Musik, zwar konsequent, aber, gestehen wir es, beim ersten Hören nicht zu erfreulich. Freilich gibt dies gerade der Oper jenes Gepräge, das ihr den Platz in der Schule anweist, von der wir oben ausgingen, aber diesen Eindruck würden wir lieber den leidigen Kriminal- und Schicksalstragödien für sich gelassen haben.« Über die einzelnen Nummern der Oper urteilt Hoffmann folgendermaßen: »Die Ouvertüre (in C) ist, was sie wohl immer sein soll, der Prolog der Oper im Sinne der Alten. Sie bereitet das Ungewitter vor, und

dieselben Wolken findet man später, wenn es Zeit ist, oft wieder; gegen das Ende erhebt sie sich freudig, wie die ganze Oper, denn das gute Prinzip siegt in einem — Spontinischen Motiv. Dieser Schlußsatz der Ouvertüre, der später auch der der Oper wird, erinnert so offenbar an Spontinische Rhythmen, daß es unbegreiflich ist, wie dem Komponisten diese Reminiszenz entgehen konnte. Desto eigentümlicher wird er aber gleich im ersten Chor ($^6/_8$ in Es)[1]), dem besonders die Behandlung des Basses im »Viktoria« ein frischkräftiges Leben gibt. Kilians Lied (G-Dur) »Schau, der Herr« ist eins der wunderlichsten, originellsten Stücke der Oper; die Melodie ist fließend, ausdrucksvoll die Ausweichung in Moll in der Fermate »Mosje!« und ganz neu die Übertragung der Sekunde in den Mädchenchören »He, he, he!«, die die schnippische Dummheit unvergleichlich gut ausdrücken, wozu die Pizzikato- und Oboenbegleitung viel beiträgt. Das Terzett Nr. 3 ist uns besonders wert wegen des vortrefflichen Chores am Schlusse: »Laßt lustig die Hörner erschallen« (F), wo die Tenöre wieder ganz neu behandelt sind, und an den sich ein Walzer anschließt, in welchem man Weber so wenig verkennen wird als in jenem Chor. Auf die Arie Nr. 4, in welche das finstere Motiv aus der Ouvertüre gegen den Schluß wirksam eintritt, folgte das Lied in H-Moll: »Hier im ird'schen Jammertal«, die Krone aller Weberschen Lieder überhaupt und der Brillant der Oper. Das ist die Lustigkeit der Hölle, die glühend dies Meisterlied durchdringt, und der erschütternde Effekt der Piccoloflöten beweist doch gewiß eine unserer obigen Behauptungen von der Kenntnis des musikalischen Effektes. Wild schließt der erste Akt mit Caspars Arie, die gewaltig instrumentiert ist und glücklich an das eben genannte Lied erinnert.« Der zweite Akt hat nach Hoffmanns Ansicht »nur ein ganz vollendetes Meisterstück aufzuweisen, die vortreffliche Szene der Agathe . . . Die jubilierende Freudenarie: »All meine Pulse schlagen« im jauchzenden E-Dur ist von tüchtiger Wirkung und klingt sehr gut gedacht an die Ouvertüre an. In dem Anfangsduett dieses Aktes ist besonders der Schluß: »Grillen sind usw.« der Aufmerksamkeit wert, wo die beiden Soprane sehr kunstreich zusammengestellt sind, und in der Melodie des ersten der leibhaftige Weber nicht zu verkennen ist. Schwächer ist das folgende Ariettchen, aber reich an schönen Intentionen des Terzetts in Es: »Wie? Was?« So kündigen die Bässe bei den Worten: „Ich bin vertraut mit jenem Grausen« sehr geschickt den zu erwartenden Sturm an, und der kanonische Satz: »Doch hast

[1]) Irrtum Hoffmanns: Der Chor steht in D-Dur.

du auch vergeben« mit der originell durchgeführten Unterstimme hat gewiß jenes Lob verdient. Es folgt nun der Kulminationspunkt der »romantischen« Oper, für welchen vor allen den Dekorateurs und Maschinisten der gefühlteste Dank gezollt werden muß, worin alle weichen Seelen einstimmen werden. Aber eben weil hier das Auge so übermäßig beschäftigt ist, hat das Ohr kaum Kraft, ihm zu folgen, was doch bei den düster-wilden Musikstücken dieses Finales wohl not täte, und der Komponist muß uns deshalb entschuldigen, wenn wir uns noch nach den wenigen Vorstellungen nicht getrauen, seine Absichten in dieser Szene ganz zu entwickeln. Viele derselben sind uns nicht entgangen; so z. B. die sinnige Wiederholung der Melodie aus dem ersten Spott- und Schimpfchor, den dem zaudernden Max der böse Dämon hämisch vorzuhalten scheint; aber eine musikalische Szene wie diese ist nie und nirgends geschrieben, und sie fordert darum nur verdoppelte Aufmerksamkeit, um gewürdigt zu werden. Die Introduktion zum dritten Akte verkündet den nahen Sieg des guten Genius über den bösen; freudig klingt schon der Jagdchor (Nr. 4) an, aber der böse Geist hat auch aus Neckerei die Vestalin mit eingeflochten! Agathens Kavatine in A [1]) ist zart und reich an Modulation; mit der Zusammenstellung von Bässen, Hörnern und Fagotten hat der Komponist an diesem Orte wohl schicklich eine Orgel ahnen lassen wollen.« Die folgende Romanze würde Hoffmann ohne Schmerz ganz entbehren. »Dafür folgen ihr aber unmittelbar wieder zwei sehr seltene herrliche Stücke. Das allerliebste, einfache Volkslied (C-Dur) »Wir winden dir den Jungfernkranz« bewährt aufs neue Webers längst anerkannten Beruf zum wahren Volksliederkomponisten. Die Naivität, die Unschuld, die Neuheit dieser kleinen Komposition läßt sich nicht wiedergeben; man höre das Lied, und man wird es fühlen. Flöten und Oboen gehen geschickt mit. Der wirksame Theatercoup in dem Liede beweist, daß nicht immer Massen und äußere Mittel nötig sind, um zu ergreifen! Einen sehr genialen Übergang bereitet der Jägerchor (D-Dur), in dem man in seiner freien Fröhlichkeit, in seinem kecken Übermut den Komponisten von »Lützows« berühmter Jagd gleich wieder erkennen wird.« Von hier ab sinkt, nach Hoffmanns Ansicht, das Interesse an der Oper des allzu langen Schlusses wegen, wie man denn überhaupt bemerken könne, daß die Lieder und Chöre in der Oper die größeren Ensembles an Vortrefflichkeit überragen.

[1]) steht in As-Dur.

B.

Hoffmanns musiktheoretische Ansichten.

Hoffmanns Äußerungen über musiktheoretische Fragen lassen sich von seinen musikästhetischen Reflexionen nicht scheiden und sollen daher mit diesen zusammen behandelt werden.

Hoffmann hält sich für einen »musikalischen Freigeist« (vergl. Rez. 15) und betont oft, daß die Musik als Gefühl gewordener Geist sich ihre eigene Form bilden und alle ihre Ausdrucksmittel bedingen müsse. Aber wenn wir ihn auch einen eigensinnigen Anhänger durch Tradition geheiligter musikalischer Formen und Kunstmittel nicht nennen dürfen (vergl. Gris. I, 12. VI, 96. XV, 79. 80), wenn er auch den Regeln der musikalischen Kompositionslehre gegenüber nachsichtig erscheint — dies ist übrigens nur Meisterwerken gegenüber der Fall, vergl. aber z. B. den Schluß von Rezension 20 —, so beweisen doch seine im ersten Teile dieser Arbeit gesammelten Urteile über Musiker und deren Werke, daß er durchaus unter dem Einflusse »klassischer« Kunstprinzipien steht. Zwar ist er der Meinung, man könne das Wesen der Musik auch ohne musiktheoretische Kenntnisse erfassen und in sich tragen; ein musikalisches Schaffen hält er aber doch nur bei völliger Beherrschung der musikalischen Theorie für möglich. Dem nach Vollendung strebenden Tonsetzer empfiehlt er das Studium der Werke der Meister. Auf dem Gebiete der Musiktheorie Regeln zu geben, sei eine mißliche Sache. Der wahre Zweck des aus dem Innern hervorgegangenen Tongedichts sei letzten Endes der, daß die Begeisterung, welche dem Komponisten das Werk gebar, auch im Zuhörer erweckt werde. Wenn in dessen Gemüt beim Anhören eines Tonstückes eine einheitliche Stimmung erzeugt werde, so sei damit die erste Anforderung an ein wahres Kunstwerk erfüllt. Vorzüglich die innige Verwandtschaft der einzelnen Themen untereinander sei es, welche jene Einheit bewirke. Sie »wird dem Musiker

klarer, wenn er den zweien verschiedenen Sätzen gemeinen Grundbaß entdeckt, oder wenn die Verbindung zweier Sätze sie offenbart.« (Vergl. den Schluß der Rez. 5.) Hierhin zielende Forderungen erhebt Hoffmann oft, z. B. in Rezension 1, 2, 14. Er ist also der Ansicht, um das Ganze zu einem den Charakter des Stoffes lebhaft aussprechenden Kunstwerk zu einen, sei es nötig, daß ein durchgehaltener Stil in dem zu schaffenden Tonstücke vorhanden sei (vergl. Rez. 6, Rez. 15, Rez. 17). Diese Forderung hat er, wie schon gesagt, in seinen Schriften oft ausgesprochen (vergl. Gris. VII, 152 ff.), in seinen Kompositionen verwirklicht. Als Musiker zählt Hoffmann durchaus zu den Klassikern. — Der eigentliche Stil in der Musik geht, wie Hoffmann in dem »Brief über Tonkunst in Berlin« ausführt, aus der lebendigen Erkenntnis einer bestimmt eingegrenzten Region und ihrer Gestalten hervor. Jene Erkenntnis ist nur dem wahren Meister eigen, und aus seinem Innern heraus formt sich das Objektive, in sich Abgerundete. »Nur eine vage, vom Äußeren angeregte Phantasie ergeht sich in chaotischer Sprachverwirrung, der wahrhaft objektive Charakter bleibt unerreichbar. Ihn soll der subjektive individuelle ersetzen, der überall sich anhängt; das Farblose wird durch ihn eintönig angetüncht und bleibt farblos. So entsteht das, was man Manier nennt; diese ist nichts anderes als der Ausdruck einer stereotypen Subjektivität des Künstlers, der Stil gebiert Gedanken, die Manier dagegen Einfälle.«[1]) »So wie jene in wunderbarer Wechselwirkung sich aus den objektiven Gestalten, die das Innere des Künstlers erzeugt, entzünden, so sind diese bunte Capriccios, die der Laune des Individuums in subjektiver, augenblicklicher Anregung entsprießen und nichts deuten und sagen als eben jene, bei entflohenem Moment unverständliche Anregung selbst.« —

---

[1]) Im Brief an Kunz vom 8. September 1813 entschuldigt Hoffmann den Titel »Fantasiestücke in Collots Manier« durch die besondere subjektive Art, mit der die Gestalten des gemeinen Lebens aufgefaßt seien. — In einem anderen Briefe Hoffmanns (über Sondershausens zehn Jungfrauen) (vergl. »Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß.« Dritter Teil. 3. Auflage. 1839.) heißt es: »Ich frage nicht nach des Künstlers Leben; aber sein Kunstwerk muß rein sein, im höchsten Grade sittlich, womöglich religiös. Es braucht darum keine sogenannte moralische Tendenz zu haben. Ja, es soll nicht einmal. Das wahrhaft Schöne ist selbst das Moralische, nur in anderer Form. Vermischung der Form aber würde jedesmal Fehler sein.«

I. Hoffmanns Ansichten von den einzelnen musikalischen Kunstformen.

1. Die Instrumentalmusik.

Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte nach Hoffmanns Meinung immer zunächst die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hilfe und Beimischung der Poesie verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Musik am reinsten ausspricht. Hier wird dem Hörer das romantische Reich erschlossen, in dem er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben. (Gris. I, 37.) Die Instrumentalmusik muß also da, wo sie nur durch sich allein wirken und nicht vielleicht einem bestimmten dramatischen Zweck dienen soll, alles Unbedeutende, Spaßhafte und Tändelnde vermeiden. (Gris. I, 44.) Denn das Gemüt sucht hier für die Ahnungen des unbekannten Landes einen höheren Ausdruck, als ihn geringe Worte gewähren können. — Bestimmbare Empfindungen oder gar Begebenheiten durch reine Instrumentalmusik darzustellen ist, nach Hoffmanns Ansicht, eine lächerliche Verirrung. (Gris. I, 37.) Die eigentliche musikalische Malerei sieht er darin, daß der Komponist durch die Musik die Phantasie des Zuhörers beherrscht, so daß diesem ein bestimmtes Bild aus dem Leben vor die Seele tritt und er unwiderstehlich hineingezogen wird in das bunte Gewühl phantastischer Erscheinungen. »Melodie, Wahl der Instrumente, harmonische Struktur, alles muß da zusammenwirken, und es wäre ein thörichter Wahn, wenn man durch die Nachahmung einzelner Naturlaute ohne Beachtung des Ganzen jenen Zweck, bestimmt auf die Phantasie zu wirken, erreichen wollte.« »Es gibt dagegen gewisse Melodien, die z. B. an Einsamkeit, an Landleben erinnern; ein gewisser Gebrauch der Flöten, Klarinetten, Oboen, Fagotte wird dieses Gefühl bis zu hoher Lebendigkeit steigern. Ebenso wird man bei gewissen Melodien der Hörner augenblicklich in Wald und Hain versetzt, »welches wohl tiefer als darin liegt, daß das Horn das Instrument der im Walde hausenden Jäger ist.« (Vergl. Rez. 10.)[1])

a) Die Sinfonie.

Als das Höchste in der Instrumentalmusik bezeichnet Hoffmann die Sinfonie. Sie ist gleichsam die Oper der Instrumente. Die Heroen

[1]) Hoffmann spricht also der Klangfarbe eines Instrumentes einen bestimmten, nicht nur relativen Charakter zu, ähnlich wie den einzelnen Tonarten.

der Tonkunst gestalteten sie zum musikalischen Drama, und dieser Umstand bringt es mit sich, daß der Komponist die einzelnen Nuancen des Tongedichts sich voneinander abheben läßt. (Vergl. Rez. 2, 14.) Beim alleinigen Erfassen irgend einer individuellen Manier wird leicht eine gleichgültige Einseitigkeit erzielt. (Rez. 2.) Von Ratschlägen Hoffmanns, die von der Form und dem Aufbau der Sinfonie gelten, sind einige hervorzuheben, die sich auf den Einleitungssatz beziehen. »Auf diesen soll der Komponist viel Mühe verwenden, um ihn über das Gewöhnliche emporzuheben, da der Zuhörer gespannt und seine Aufmerksamkeit ganz auf das Werk gelenkt werden soll. Er ist in gewisser Art die Szene, die im Schauspiel der Dichter gewöhnlich der eigentlichen Exposition vorausschickt, und die er mit irgend einer pikanten Erfindung zu würzen pflegt, um den Zuschauer gleich für die Dichtung einzunehmen.« (Rez. 14.) Die ersten Takte sollen nicht mehr verkünden, als nachher in der Ausführung folgt. Nur so kann der gewöhnliche Fehler der Komponisten, die immer zum ersten Anlauf alle Kraft verschwenden, vermieden werden. (Rez. 1.)

b) Andere Formen der Instrumentalmusik.

Hoffmanns Abneigung gegen alle Klavierkonzerte ist uns schon bekannt. »In jenen soll die Virtuosität des einzelnen Spielers in Passagen und im Ausdruck der Melodie geltend gemacht werden; der beste Spieler auf dem schönsten Instrumente strebt aber vergebens nach dem, was z. B. der Violinist mit leichter Mühe erringt. Jedes Solo klingt hier nach dem vollen Tutti der Geiger und Bläser steif und matt, und man bewundert die Fertigkeit der Finger u. dergl., ohne daß das Gemüt recht angesprochen wird.« (Gris. I. 43. Rez. 13.) Aus der Natur des Instruments ergibt es sich daher von selbst, daß es bei Stücken für Klavier vor allem auf die harmonische Ausarbeitung ankommt. (Gris. I, 42.) Die Verbindung mehrerer musikalischer Gedanken in verschiedener Bewegung hört Hoffmann am liebsten im Quartett, »schon deshalb, weil doch nur hier die höchste Reinheit und Deutlichkeit zu erlangen ist«. (Rez. 24.)

2. Die Vokalmusik.

Hoffmann hat es oft ausgesprochen, daß es nur den erhabensten Geistern gegeben sei, gleich groß in der Intrumental- und Vokalmusik zu sein. Wie es einerseits Komponisten gäbe, die sich nur in dem unermeßlichen Reiche der Instrumentalmusik wohlfühlen und so durch

die Fesseln des Wortes beengt werden, so sind andrerseits nicht wenige vorhanden, die von jeher darauf ausgingen, sich aufs innigste in die Dichtung zu versenken und Dichtung und Musik als gleichberechtigte Teile eines Werkes, ja einer Kraft anzusehen. Solche Komponisten werden, wenn sie aus irgend welchen Gründen einmal Instrumentalsachen schreiben, hilflos erscheinen, »jeder Haltung beraubt, umherirrend im öden Raume und sich nicht besinnend auf all das Herrliche, das sie sonst, wiewohl in ihrer eigenen, wunderbaren Sprache, der Schwester nachgesprochen.« (Rez. 20.) — Die Vereinigung der Musik mit dem Worte, die Vokalmusik, läßt den Charakter eines durch Begriffe nicht bestimmbaren Sehnens nicht zu, sondern stellt durch Worte bestimmte Affekte als im Reiche des Unendlichen empfunden dar. Die magische Kraft der Musik wirkt hier wie ein wunderbares Elixier, von dem etliche Tropfen den Trank köstlicher machen. (Gris. I, 37.) Jede Leidenschaft — Liebe, Haß, Zorn, Verzweiflung, wie die Dichtkunst sie uns gibt, kleidet die Musik in ihren Purpurschimmer. In jenem fernen Reiche, aus dem sie zu uns herübertönt, sind Dichter und Musiker die innig verwandten Glieder einer Kirche; denn das Geheimnis des Wortes und des Tones ist ein und dasselbe. (Gris. VI, 82.) Mit Recht darf dieser daher zum Dichter sagen: »Dein Wort könnte meine Melodie und meine Melodie dein Wort sein. Es ist so, als hätte in demselben Augenblicke, da das Lied in deinem Innern aufging, auch in mir die Melodie sich entzünden müssen.« (Gris. I, 288.) Doch bleibt dem Musiker beim Umsetzen eines Gedichts in Musik ein gewisser Spielraum, und es kann vorkommen, daß ein und derselbe Text verschiedene und doch gleichwertige Vertonungen findet. Immerhin dürfte oft die zuerst beim Lesen eines Gedichtes wie durch Zauberschlag erweckte Melodie die im Sinne des Komponisten einzig wahre sein.[1])

a) Das Lied und die Arie.

Hoffmanns Ansichten über die Kunstformen des Liedes und der Arie sind in der (von mir entdeckten) Rez. 23 niedergelegt. Der zweite Teil derselben ist wörtlich auf Seite 31 ff. wiedergegeben; der erste Teil soll hier abgedruckt werden, so daß damit die ganze Rezension vorliegt.

---

[1]) Vergl. auch den Aufsatz Hoffmanns »Kotzebues Opernalmanach« (Allg. Mus. Ztg. 1814), der einige Gedanken aus der Novelle »Der Dichter und der Komponist« wiederholt.

»Rezensent muß gestehen, daß er von den früheren Werken des Herrn R. sich nur einiger älterer Klaviersonaten erinnert, die ihn eben nicht tief anregten; desto mehr freut es ihn, daß er nun durch dieses neue Werk eine nähere Bekanntschaft macht, die ihn, so wie es bei jedem Freunde der Tonkunst der Fall sein wird, recht sehr interessiert.

Herrn R. fehlt es keineswegs an Erfindungskraft, Originalität und tiefem Gefühl, wozu eine wackere Kenntnis des musikalischen Satzes kommt, die ihn über so viele, welche ohne das alles sich unterfangen, Lieder und Gesänge zu komponieren, weit erhebt. Unter dem Schwall von Kompositionen dieser Art leuchten Herrn R.'s Gesänge hoch hervor. Eben deshalb darf Rezensent das Werk nicht nach seinem äußeren Umfange, sondern nach seinem innern Gehalt würdigen und tiefer in diese geistreich gedachten Gesänge eingehen, als sonst der Raum dieser Blätter Werken der Art zugesteht. Mag Herr R. daraus die Aufmerksamkeit und Liebe, womit wir seine Kompositionen inniger, herzlicher Lieder spielten und sangen, erkennen und mit willigem Gemüt, als wechselten Freunde im traulichen Gespräch ihre Meinungen, deren Verchiedenheit vielleicht nur die veränderte Ansicht erzeugte, manche Bemerkung aufnehmen, die uns unsere innigste Überzeugung abnötigt. Bemerkungen und nicht Tadel wollen wir nämlich das genannt wissen, was wir über so manches in Herrn R.'s Kompositionen zu sagen im Sinn haben.

Rezensent nannte Herrn R.'s Kompositionen schon vorhin Gesänge, unerachtet sie der Titel ausdrücklich als Lieder bezeichnet. Nr. 2, 4, 5 allenfalls ausgenommen dürfte sich nämlich wohl keine Komposition in der Sammlung befinden, die auf den Namen des eigentlichen Liedes Anspruch machen könnte, indem sich die übrigen mehr oder weniger der ausgeführten Arie nähern oder wie eine freie Phantasie erscheinen, die der Moment bei aufgeschlagenem Gedicht dem Musiker in Finger und Kehle gab. Es wird schicklichen Ortes sein, hier, soviel es, ohne zu sehr ins Breite auszuschweifen, nur möglich ist, manches über den Unterschied der Arie und des Liedes zu sagen, wodurch sich der eigentliche musikalische Charakter beider mit seinen Bedingnissen von selbst feststellt. —

Die Arie [1]) bedarf nur weniger Worte, in denen der Dichter die innere, das Ganze erzeugende und beherrschende Stimmung des Gemüts bestimmt ausspricht, jene Tonleiter, in der der Affekt auf und ab wogt und oft in einzelnen Momenten auf die verschiedenste Weise in das Leben tritt, aber nur andeutet. Der Hauptcharakter, den die

[1]) vergl. hierzu Gris. VI, 92 ff.

Worte angeben, bestimmt dem Komponisten die Grundfarbe, den Ton (im Sinn der Maler genommen), in dem er arbeiten und dem er treu bleiben muß, wenn das Ganze nicht in Verworrenheit zerfließen, sondern in gehöriger Haltung sich ordnen soll. Die einzelnen, durch die Worte nur angedeuteten Momente faßt nun aber der Komponist besonders auf und benutzt die Mittel des Ausdrucks, wie sie ihm der unerschöpfliche Reichtum der Kunst darbietet, um jenen Affekt in allen seinen Regungen, so wie sie aus der Handlung, Situation usw. hervorgehen, ins Leben zu rufen. Die ganze Tonleiter der Leidenschaft läßt er erklingen, damit hell, farbig und kräftig alles aufgehe, was im Innern erschienen, und es werden so in der Arie die Worte nur symbolische Bezeichnung der Gefühle, die sich in dem rastlosen Wechsel ihrer leisesten Nuancen nur durch die Musik verkündigen können. Hieraus entstehen die musikalischen Ausführungen — die Wiederholungen einzelner Strophen, ja einzelner Worte, wie sie in dem Wesen der Arie liegen. — Anders ist es mit dem Liede, in dem der Dichter recht eigentlich darauf ausgeht, das innen Empfundene ganz in Worten aufzufassen und zu verkünden, so daß es oft vieler Strophen bedarf, um jeden Moment des Affekts deutlich hervorzurufen. Der Dichter hat das getan, was in der Arie dem Komponisten zu tun zugewiesen war, und dieser befindet sich daher hier in dem entgegengesetzten Falle als bei der Arie. So wie viele Worte, die jeden Moment des Affekts bestimmt aussprechen sollten, sich der musikalischen Ausführung, wie ihn die Arie verlangt, wie bleierne Gewichte anhängen und den Schwung des Komponisten hemmen würden, so geht im Liede in jeder breiteren Ausführung die Intention des Dichters unter, den Zauber der Worte vernichtet der fremde Geist, der unberufen in den Kreis tritt. Von dem tiefen Sinn des Liedes angeregt, muß der Komponist alle Momente des Affekts wie in einem Brennpunkt auffassen, aus dem die Melodie hervorstrahlt, deren Töne dann so wie in der Arie die Worte symbolische Bezeichnung des inneren Affekts wurden, hier das Symbol aller der verschiedenen Momente des inneren Affekts sind, die des Dichters Lied in sich trägt. Um daher ein Lied zu komponieren, das der Intention des Dichters ganz zusagt, ist es wohl nötig, daß der Komponist nicht sowohl den Sinn des Liedes tief auffasse, als vielmehr selbst Dichter des Liedes werde. Der Funke, der im Innern des Dichters das Lied entzündete, muß, wie mit erneuter Kraft, im Innern des Komponisten aufglühen und mit dem Worte zugleich den Ton wecken, der in der Seele des Musikers wie ein wunderbares,

alles in sich schließendes, alles beherrschendes Geheimnis ruht. Das Lied ist gerade die Art Komposition, in der sich durchaus nichts ergrübeln, nichts künstlich bauen läßt; die beste Kenntnis des Kontrapunkts hilft hier nichts; im Momente der Begeisterung springt glänzend und herrlich der Gedanke, der das Ganze ist, hervor wie die gerüstete Minerva aus Jupiters Haupt. — Der innere Poet (so nennt Schubert in der Symbolik des Traumes die wunderbare Traumgabe; aber ist nicht jedes Empfangen eines Kunstwerks wie ein herrlicher Traum, von dem innern Geist bewußtlos geschaffen?) spricht auf seine eigene, wunderbare Weise das wirklich aus, was sonst unaussprechlich geschienen, und so liegt oft in wenigen, einfachen Tönen eben die tiefste Bedeutung des Gedichts. Die Lieder der älteren Meister waren höchst einfach, ohne allen Prunk und Schmuck, ohne alle gesuchte Modulation, oft sogar in der Tonika beharrend; präzis im Umfange, meistens ohne alles Ritornell und nur eine Strophe umfassend; singbar, d. h. ohne Sprünge und nur ein geringes Intervall durchschreitend; wie aber alle diese Eigenschaften die recht aus seinem Wesen hervorgehenden Bedingnisse des Liedes sind, leuchtet aus dem bisher Gesagten wohl ein. Mit der einfachsten Melodie, mit der einfachsten Modulation, ohne alles Künsteln, ohne alles Haschen nach Effekt und Originalität, das Gemüt im Innersten anzuregen — das ist eben die wunderbare, geheimnisvolle Kraft des wahren Genius, die jene alten herrlichen Meister, und unter den neueren Reichhardt und Zelter, gar oft übten. Man denke nur z. B. an die höchst einfachen und doch so tief ergreifenden Lieder Reichhardts: »Im Walde schleich ich still und wild« — und: »Freudvoll und leidvoll«. — Daß nur der wahre Genius so etwas macht, darin liegt wohl die Armut an wahren Liedern; und die Mode des Durchkomponierens, dem Rezensent, falls der Text nicht ins Dramatische fällt und also aufhört Lied zu sein, sehr abhold ist, war wohl nur der Behelf der Imbecillität, die sich, das Ganze zu erfassen außerstande, an das Einzelne hält.«

b) Die Kirchenmusik.

Es läßt sich denken, daß den musikalischen Grundanschauungen Hoffmanns gemäß gerade diese ihm den Ausdruck einer unendlichen Sehnsucht am reinsten verkörpert. So ist Hoffmann denn auch der Meinung, daß die Musik in der tiefsten Bedeutung ihres Wesens religiöser Kultus sei, und daß der Ursprung der Tonkunst einzig und allein in der Religion läge. Die Ahnung der höchsten und heiligsten

Macht, die den Lebensfunken in der Menschennatur entzündet, spreche sich im Innern aus und werde so Ausdruck der höchsten Fülle des Daseins, Schöpferlob. Jene Ahnungen des höchsten Wesens aber, welche die heiligen Töne in des Menschen Brust entzünden, sind für Hoffmann das höchste Wesen selbst, welches in der Musik verständlich von dem überschwenglich herrlichen Reiche des Glaubens und der Liebe redet. So erscheint die wahre Kirchenmusik als die überirdische Sprache des Himmels (Gris. I, 310. VII, 153 ff.). — Aus dieser hohen Auffassung des Wesens der Kirchenmusik leitet nun Hoffmann die Regel ab, daß, was die Form desselben anlange, also in Melodie, Figuration, Harmonie, Rhythmus usw., eine erhabene, einfache Innerlichkeit walten müsse. Natürlich sollen die modernen Komponisten nicht im Stile eines Palestrina oder Händel schreiben. Aber die reicheren musikalischen Mittel dürfen auch nicht Selbstzweck werden, sondern müssen sich dem höchsten Zwecke, dem Preise des Ewigen, unterordnen. Die Modulationen, die den Ausdruck eines zerrissenen, geängstigten Gemüts in sich tragen, sind also aus der Kirche zu verbannen, weil sie dort zerstreuen. Sacchinis Ausspruch, man müsse in der Kirchenmusik modulieren, weil man dort nicht durch die Nebensächlichkeiten des Theaters abgelenkt würde, auf dem Theater aber deutlich und einfach sein, ist daher, so meint Hoffmann, gerade umzukehren. Hoffmann fordert, man müsse ohne bunte Ausweichungen ergreifend ins Innere modulieren. Desgleichen sei die Melodie einfach, gemessen und herzergreifend, ohne ins Weichliche zu verfallen. Sie vermeide alle bunte und krause Figuration, weil der Gesang damit übertönt und durch das schnelle Aufeinanderfolgen der Töne in dem ausgedehnten Raume ein verwirrendes Geräusch erzeugt werde. In starken Sätzen sind allerdings nach Hoffmanns Ansicht geschwinde Noten für die Violinen von vieler Wirkung, aber dann ist das bloße Brechen der längeren Noten in geschwindere, z. B. der Viertel in Sechzehntel, für die Kirche offenbar besser als jede andere krause Figur. Überhaupt sind nur solche Figuren zu empfehlen, die ohne dissonierende Noten bloß den Grundakkord durchlaufen. Was für das Komponieren der Kirchenmusik überhaupt gilt, läßt sich, wie schon angedeutet, besonders von der Melodie sagen. Sie muß aus einem frommen Gemüte strömen und in religiöser Begeisterung empfangen sein. Die Erfindung einer echt kirchlichen Melodie kann als Probierstein des inneren Gemütes gelten. Denn allein in dem wahrhaft frommen, von der Religion entzündeten Gemüt wohnen die heiligen Gesänge, die mit unwiderstehlicher Macht die

Gemeinde zur Andacht entflammen. Nur das gründliche Studium der großen, alten Kirchenmusiker kann hier Anhaltspunkte geben. Denn alles harmonische dem Kirchenstil angepaßte Ausarbeiten würde nicht ein profanes Thema verbergen. So kann eine im theoretischen Sinne rein gearbeitete Fuge gar nicht kirchenmäßig sein. So können oft kunstreiche Imitationen den hüpfenden, dem Konzertsaal oder dem Theater abgeborgten Satz nur noch mehr entlarven.

Die Fuge will Hoffmann in der Kirchenmusik durchaus nicht vermissen. Denn er findet ihre tiefere Bedeutung darin, daß durch das allmähliche Eintreten der verschiedenen Stimmen in den beständigen harmonischen Verschlingungen derselben auf das lebhafteste ein Volk oder eine Gemeinde dargestellt werde, deren Glieder, sonst in Meinung und Charakter merklich verschieden, doch wie von einer Idee begeistert ein und dasselbe, nur nach ihrer individuellen Art, aussprechen. (Rez. 17.)

Über die einzelnen Formen der Kirchenmusik denkt Hoffmann folgendermaßen: Die Worte des Hochamts geben in einem Zyklus nur den Anlaß, den Leitfaden der Erbauung. Im Kyrie wird die Barmherzigkeit Gottes angerufen, das Gloria preist seine Allmacht und Herrlichkeit, das Credo spricht den Glauben aus, auf den die fromme Seele fest baut, und nachdem ein Sanctus und Benedictus die Heiligkeit Gottes erhoben und Segen denen verheißen worden, die voll Vertrauen sich ihm nahen, wird im Agnus und Dona noch zum Mittler gefleht, daß er Frieden schenke der gläubigen, hoffenden Seele (Gris. VII, 151.). Schon dieser Allgemeinheit wegen, die der tieferen Beziehung, welche jeder nach seiner individuellen Gemütsstimmung hineinlegt, nicht vorgreift, schmiegt sich der Text der mannigfaltigsten musikalischen Behandlung an, und eben deswegen gibt es so ganz in Charakter und Handlung voneinander abweichende Kyrie, Gloria usw., oft von demselben Komponisten (Gris. VII, 151.).

Was das Oratorium angeht, so betont Hoffmann vor allem den epischen Charakter desselben und meint, daß hier alles Dramatisieren wider die religiöse Tiefe des Gegenstandes sei (Rez. 17.). Der Text der Kirchenmusik sei am besten der lateinische Originaltext; sonst Worte der Bibel.

Hoffmann hat es unumwunden ausgesprochen, daß der evangelische Kultus eigentlich dem wahrhaft Musikalischen entgegenstrebe. Der Kirchengesang der evangelischen und reformierten Gemeinde muß jedes musikalisch gebildete Ohr verletzen; denn hier nimmt die ganze Gemeinde am Absingen der Lieder teil, und da dies Absingen eben

eine Andachtsübung ist, deren Unterlassung man für sündlich erachten würde, so gewähren die Teilnehmer den Eindruck eines schreienden Haufens, in dem einer den andern zu übertoben sucht. Da berührt das Piano, das, wie überhaupt gewissermassen im Wesen des Herrenhutertums, so auch in seiner Musik zu liegen scheint, schon bedeutend wohltuender; denn hier ist der Gesang nicht allein hörbar, sondern es treten auch die dreistimmigen Akkorde des Chorals (Sopran, Tenor, Baß) hervor. Abgesehen davon wird in den Herrenhuter Schulen noch der Gesang nach alter, guter Art gelehrt. — Auch in der katholischen Kirche werden zuweilen Litanei und Choräle von der Gemeinde abgesungen. Jedoch das Höchste konzentriert sich hier im feierlichen Hochamt. Hier findet die Kirchenmusik ihre höchste Tendenz und wirkt mit Allgewalt auf das Gemüt des empfindenden Menschen, indem sie ihn mit Ehrfurcht und Andacht erfüllt. — So sehr Hoffmann überzeugt ist, daß ein geistliches Lied, in der Einsamkeit mit heller Stimme abgesungen, oft die Seele über den Tand des Irdischen emporhebt und zu höherem Leben stärkt, so meint er doch — und mit Recht —, dieselben Gefühle könnten beim öffentlichen Gottesdienst durch das Anhören eines von Chorschülern gut gesungenen mehrstimmigen Chorals, dessen Worte man im Buche vor Augen hat, erweckt werden. (Rez. 11.)

3. Die Oper.[1])

Die Oper muß nach Hoffmanns Ansicht als ein Ganzes in Handlung, Wort und in Musik erscheinen. (Gris. VI, 82.)[2]) Der Operndichter hat aus dem Geiste der Musik heraus zu schaffen und muß ebenso gut gleich alles im Innern komponieren wie der Musiker. Es ist nur das deutliche Bewußtsein bestimmter Melodien und die bequeme Herrschaft über das innere Reich der Töne, die ihn vom Komponisten unterscheidet. (Gris. VI, 82, 89.) Er muß ferner, dem Dekorationsmaler gleich, sein ganzes Gemälde nach richtiger Zeichnung in starken, kräftigen Zügen entwerfen und darf nicht nur etwa eine bloße Skizze geben. Denn kein dramatisches Gedicht hat Deutlichkeit der Handlung so nötig als die Oper; auch bei dem deutlichsten Gesange versteht man die Worte doch immer schwerer als sonst; und dann entführt die Musik den Zuhörer leicht in andere Regionen. (Gris. VI, 92.) Daher muß die Handlung immer auf den dramatischen Effekt hin-

---

[1]) Vergl. Ellinger a. a. O. S. 89.

[2]) Demgemäß muß auch die ganze Inszenierung (Dekoration, Beleuchtung usw.) beschaffen sein. Vergl. Gris. I, 125. I, 54 ff. IV, 69 ff.

zielen. Dieser kann nur einem wahrhaft poetischen Stoff entspringen, wie er in der romantischen Oper für die Musik wohl am passendsten sich darbietet. — Durch Verbindung der individualisierten Sprache des Wortes mit der allgemeinen Sprache der Musik beabsichtigt die Oper schon ihrem Wesen nach die höchste, das Innerste tief ergreifende Wirkung auf das Gemüt. (Gris. I, 310.) Es soll in ihr »die Einwirkung höherer Naturen« auf uns zum Ausdruck kommen, und so vor unsern Augen ein romantisches Sein sich erschließen, in dem auch die Sprache gesteigert, das heißt Musik, Gesang ist und selbst die Handlung in mächtigen Klängen ertönend uns ergreift. So muß die Musik unmittelbar aus der Dichtung fließen und notwendiges Erzeugnis derselben sein. Die traditionellen Formen des Duetts und der Bravourarie sind dem Geiste der Dichtung oft zuwider (Rez. 7. 8). »Es ist ebenso schwer, einen guten letzten Akt zu machen, als einen tüchtigen Kernschluß. — Beide sind gewöhnlich mit Figuren überhäuft, und der Vorwurf »er kann nicht zum Schluß kommen« ist nur zu oft gerecht. Für Dichter und Musiker ist es kein übler Vorschlag, beide, den letzten Akt und das Finale, zuerst zu machen. Die Ouvertüre sowie der Prologus muß unbedingt zuletzt gemacht werden.« (Gris. I, 53.) Der dramatische Komponist muß den poetischen Gedanken, der dem Ganzen zu Grunde liegt, in seiner ganzen Tiefe erfassen. Er liest das Gedicht, richtet mit aller Kraft den Geist darauf, geht ein mit aller Macht seiner Phantasie in die Momente der Handlung, er lebt in den Personen des Gedichts und fühlt selbst deren Wonne und Weh. — Es ist unausstehlich, wenn in der Oper irgend ein anderes Motiv zum Singen gesucht wird als das, was überhaupt der ganzen Oper zur Basis dient, nämlich der erhöhte poetische Zustand, welcher bewirkt, daß des Menschen Sprache in leidenschaftlichen Augenblicken von selbst Gesang wird. Alle die »Wollen wir nicht ein Liedchen singen« und ähnliches vernichten in der Oper selbst die Oper. Im Schauspiel dagegen soll das Lied wirklich Lied sein. (Rez. 16.) Vollkommene Einheit des Textes und der Musik ist eigentlich nur möglich, wenn Dichter und Komponist eine Person ist. Doch dürfte dies selten der Fall sein. Denn man kann dem Musiker kaum zumuten, sich mit der ungewohnten Technik der Dichtkunst genau vertraut zu machen und erst einen mühsamen Kupferstich verfertigen, ehe die Malerei mit lebendigen Farben beginne. Dem in seinen musikalischen Ideen lebenden Komponisten würden alle Verse ungenügend und matt vorkommen und es möchte ihm widerstreben, in der unteren Region des Wortes für das Bedürfnis seiner

Existenz betteln zu gehen. (Gris. VI, 79 ff.) In seinem Schaffen hat Hoffmann beide Möglichkeiten verwirklicht.[1] — Er hält die romantische Oper für die einzig wahrhafte. (Gris. VI, 83.) Denn sie entspreche dem Wesen der Musik am besten. Der Begriff des Romantischen ist bei Hoffmann, wie schon gesagt, im weitesten Sinne gefaßt und bedeutet: Vereinigung mit dem Unendlichen. Hoffmann verlangt von der romantischen Oper eine Verkörperung dieses Begriffs, die dahin zielen muß, daß der Zuhörer an die Wunder glaubt, die in der Oper als notwendige Folgen der Einwirkung höherer Mächte auf unser Sein zum Ausdruck kommen. Das können wir aber nur dann, wenn die Zauberkraft der poetischen Wahrheit dem das Wunderbare darstellenden Dichter zu Gebote steht. — Jene armseligen Produkte, in denen läppische, geistlose Geister erscheinen und ohne Ursache und Wirkung Wunder auf Wunder gehäuft werden, verachtet Hoffmann mit Recht. — In der älteren tragischen Oper geht das Romantische ins Heroische über (Gris. VI, 88.), in der komischen Oper ins Phantastische. (Gris. VI, 90.) Nur im Romantischen mischt sich das Komische mit dem Tragischen so, daß beides zum Totaleffekt in eins verschmilzt. Der Musik steht dabei die Fähigkeit unbedingt zu, das Komische und Ironische in allen Nuancen auszudrücken. In der älteren tragischen Oper ist es das wahrhaft Heroische der Handlung, die innere Stärke der Charaktere und der Situationen, die den Zuhörer ergreift. Das alles beherrschende, eherne Schicksal wird hier sichtbarlich verkündet. Von diesen Stoffen ist das Phantastische ausgeschlossen. Im klarsten Ausdruck ihres Wesens ist die tragische Oper verwandt mit der Kirchenmusik. In der Opera buffa tritt das Phantastische an die Stelle des Romantischen. Es

---

[1]) Als Textdichter empfiehlt Hoffmann vor allen Gozzi (Gris. I, 131. IV, 91 ff. XII, 37, IV, 59 ff. VII, 102. VI, 84 ff. X, 242.) und Tieck (Gris. VI, 91.), während ihm Metastasio in der Sprache seiner Operntexte zu bilderreich ist. (Gris. VI, 92 ff.) Einige Werke Goethes seien für die Oper sehr geeignet, so »Claudine von Villa Bella«, »Lila«, »Der Triumph der Empfindsamkeit«, »Erwin und Elmire«, »Scherz, List und Rache«. (Rez. 16.) Seine Ansichten über den Undinestoff hat Hoffmann in seinen Briefen an Fouqué ausgesprochen. (Vergl. Briefe an Fouqué — Berlin 1848. S. 122 ff.) Ebendort (S. 145) spricht er über »Olafs Ausfahrt« (ein Werk desselben Dichters). Über »Eginhard und Emma« vergl. Hitzig, Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß. 3. Bd., 3. Aufl. Stuttgart 1839. S. 206. — Gegen die Kotzebueschen Operntexte wendet sich Hoffmann in dem Aufsatz »Kotzebues Opernalmanach« (Allg. Mus. Ztg. 1814). — Wie die Übersetzung eines fremdsprachigen Operntextes beschaffen sein müsse, zeigt er in den »Nachträglichen Bemerkungen über Spontinis Oper »Olympia«.« (Vergl. auch Ellinger a. a. O. S. 223. 224.)

entsteht zum Teil aus dem abenteuerlichen Schwunge einzelner Charaktere, zum Teil aus dem bizarren Spiel des Zufalls. Keck greift es hinein ins Alltagsleben und stellt alles auf den Kopf. Das Wesen der Opera buffa liegt in jenem Hineinschreiten des Abenteuerlichen in das gewöhnliche Leben und den in sich daraus ergebenden Widersprüchen. (Gris. VI, 90 ff.)

II. Hoffmanns Ansichten von den Mitteln des musikalischen Ausdrucks.

1. Die Melodie.

Als das Erste und Vorzüglichste in aller Musik bezeichnet Hoffmann die Melodie. Sie soll singbar sein und als Ausdruck des inneren Affekts ungezwungen aus der Brust des Menschen strömen, der selbst das Instrument ist, welches in den wunderbaren Lauten der Natur ertönt. (Gris. I, 313.) Hoffmann ist, wie wir gesehen haben, obwohl im Denken und Fühlen Romantiker, als schaffender Musiker zu den Klassikern zu zählen. Der wahre Stil in der Musik besteht seiner Ansicht nach »in dem reinen, unverfälschten Wiedergeben der objektiven Sprache einer bestimmten Region«. Um ihn zu behaupten, kommt es vor allem auf die Erfindung der Melodie an, »die bei dem Ausdruck der verschiedensten Leidenschaften und Situationen eben jene Sprache in ihrer eigensten Eigentümlichkeit sein und bleiben soll«. Hoffmann betont immer wieder, daß eine Melodie, möge sie nun gesungen werden oder nicht, stets singbar sein müsse. Ist sie das nicht, so bleibt sie nur eine Reihe von einzelnen Tönen, die vergebens danach streben, Musik zu werden.

2. Die Harmonie.[1]

Die harmonischen Modulationen müssen den Regungen des bewegten Gemüts entsprechen. Sowie diese sanft, stark, gewaltig, allmählich emporkommend, plötzlich ergreifend sind, wird auch der Komponist, dem das technische Studium nur das deutliche Bewußtsein über diese Gabe der Natur verleiht, bald in verwandte, bald in entfernte Tonarten allmählich übergehen oder mit einem kühnen Ruck ausweichen. Grelle Aneinanderreihungen sind aber nur dann von tiefer Wirkung, wenn unerachtet ihrer Verschiedenheit die Tonarten

[1]) Über das Wesen des Rhythmus hat sich Hoffmann nicht ausgesprochen.

doch in geheimer, dem Geiste des Musikers klar gewordener Beziehung stehen. Es ist, als ob ein geheimes Band oft manche entfernt liegende Tonarten verbände — hierhin gehören z. B. die so oft bespöttelten enharmonischen Ausweichungen, für die Hoffmann offenbar eine Vorliebe hat —, und als ob unter gewissen Umständen eine unbezwingbare Abneigung selbst die nächstverwandten Tonarten trenne. Die gewöhnlichste, häufigste Modulation, nämlich aus der Tonika in die Dominante und umgekehrt, erscheint zuweilen unerwartet und fremdartig, oft dagegen widrig und unausstehlich. (Gris. I, 310 ff.)

Daß Hoffmann der Ansicht ist, jeder Tonart sei ein bestimmter Charakter zuzuschreiben, geht aus den Worten hervor, mit denen Kreisler im »Musikalisch-poetischen Klub« einzelne auf dem Klavier angeschlagene Akkorde begleitet (vergl. Gris. I, 289 ff.). Wenn auch mit Recht hervorgehoben ist, daß von sicheren Feststellungen auf dem Gebiete der Charakteristik der Tonarten erst seit der Bezeichnung eines einheitlichen Kammertons die Rede sein kann (1858), so ist es doch bezeichnend für Hoffmanns feinen musikalischen Sinn, daß Kreislers Schilderungen auch dem Charakter der Tonarten vieler musikalischer Meisterwerke entsprechen.[1]) Der Gedanke, jede Tonart sei von bestimmtem Charakter, war allerdings nicht neu. Schon D. Schubart hatte ihn vor Hoffmann ausgesprochen. Er begegnet uns noch oft in den Schriften Hoffmanns. Die Tonart C-Dur heißt in Rezension 14 »lichtvoll«; ebenso einmal im Aufsatz über Spontinis »Olympia«. In demselben Aufsatz heißt es: »Der Komponist hat die zum Ausdruck des Flehens, sowie des Ahnungsvollen geschickte Tonart F-Dur gewählt, dieselbe, in der Statiras Erscheinung verkündet wurde.« In der Rezension wird gesagt: »In der düsteren Tonart F-Moll spricht sich ebenso Klärchens schwärmerische Liebe aus, als in den verwandten Tonarten As-Dur und Des-Dur die überirdische Verklärung in hellem Leuchten erglänzt;« weiterhin bei Besprechung der Schlußszene des »Egmont«: »Im lichtvollen A-Dur-Akkord wird die himmlische, glänzende Erscheinung der Freiheit verkündet.«

[1]) Hierfür ließen sich zahlreiche Belege beibringen. Die Schilderung des As-Dur-Akkords z. B. erinnert an Webers As-Dur-Sonate (Op. 39), die des B- und Es-Dur-Akkords an Schumanns Waldszenen, die des C-Moll-Akkords an Beethovens Sonaten (Op. 13 und 110) und an die fünfte Sinfonie (auch an Brahms' erste Sinfonie), die des F-Dur-Akkords (»wie ein tröstendes Orakel«) an das Thema der heilverkündenden Erlösung aus Wagners Fliegendem Holländer usw. — Bei einer wissenschaftlichen Behandlung des Charakters der Tonarten (vergl. H. Riemann, Grundriß der Musikwissenschaft. 1908. S. 75) wird man Hoffmanns Erörterungen nicht umgehen können.

In Rezension 1 sagt Hoffmann: »Das Thema des hierauf folgenden Andante grazioso, aus G-Dur, ist wieder äußerst lieblich erfunden und entspricht der an und für sich selbst schon zarten Tonart, die der Komponist wählte, ganz vollkommen.«

Ein Zeichen dafür, wie Hoffmanns Phantastik sich mit musikalischer Einsicht verbindet, ist es, wenn er Kreisler die Absicht hegen läßt, sich im nächsten Walde mit einer übermäßigen Quinte zu erdolchen. Im Briefe des Kapellmeister Kreisler an den Baron Wallborn ist von schlangenzüngigen Septimen die Rede, die herabschweben wollen in eine lichte Welt freundlicher Terzen. (Gris. I, 286.) Denselben Gedanken sprechen folgende Worte in demselben Briefe aus: »Du siehst, Baron Wallborn, daß alles wahrhafte Terzen sind, die alle in Septimen verschweben; und damit du diese Terzen recht deutlich vernehmen möchtest, deshalb schrieb ich dir.« (Gris. I, 288.) Im »Kater Murr« sagt Kreisler: ». . . lehrt ihnen, daß der Dreiklang aus nichts anderm bestehe als aus drei Klängen, und niedergestoßen werde durch den Dolchstich der Septime, . . .« (Gris. X, 50. Vergl. auch Gris. X, 55.) Im Ritter Gluck heißt es: »Nacht wurde es wieder, da traten zwei Kolosse in glänzenden Harnischen auf mich zu: Grundton und Quinte! sie rissen mich empor, aber das Auge lächelte: Ich weiß, was deine Brust mit Sehnsucht erfüllt; der sanfte, weiche Jüngling, Tanz, wird unter die Kolosse treten; du wirst seine süße Stimme hören, mich wieder sehen, und meine Melodien werden dein sein.« Den Charakter einer Dur-Tonart und der ihr zugehörigen Moll-Tonart bezeichnet Hoffmann einmal in origineller Weise dadurch, daß er sagt, Kreisler hätte sich im höchsten Unmut über ein mißlungenes Trio ein Kleid gekauft, dessen Farbe in Cis-Moll gehe, weshalb er zur Beruhigung der Beschauer einen Kragen aus C-Dur-Farbe darauf setzen ließ. (Gris. I, 286.)

3. Der Kontrapunkt.

Eine Natur wie Hoffmann mußte mit besonderer Vorliebe den Geheimnissen des Kontrapunkts zugetan sein. (Gris. I, 22.) Er sieht in ihm schauerlich geheimnisvolle Kombinationen und vergleicht ihn mit wunderlich verschlungenen Moosen, Kräutern und Blumen. (Gris. I, 35.) Es gab Augenblicke, vorzüglich wenn er viel in Sebastian Bachs Werken gelesen, wo ihm die mystischen Zahlenverhältnisse und Regeln des Kontrapunktes ein inneres Grauen erweckten. (Gris. I, 46.)

4. Die Klangfarbe.

Jedes Instrument trägt nach Hoffmanns Ansicht zahllose Wirkungsmöglichkeiten in sich, und es ist ein törichter Wahn, daß nur ihr Zusammenwirken unbedingt das Starke, das Mächtige auszudrücken imstande sein sollte. »Ein einzelner, von diesem oder jenem Instrumente ausgehaltener Ton bewirkt oft inneres Erbeben.« (Gris. I, 315.) »Die Regeln des Kontrapunktes beziehen sich auf die harmonische Struktur, und ein danach richtig ausgearbeiteter Satz ist die nach den bestimmten Regeln des Verhältnisses richtig entworfene Zeichnung des Malers. Aber bei dem Kolorit ist der Musiker ganz verlassen; denn das ist die Instrumentierung. — Schon der unermeßlichen Varietät musikalischer Sätze wegen ist es unmöglich, hier nur eine Regel zu wagen, aber auf eine lebendige, durch Erfahrung geläuterte Fantasie gestützt, kann man wohl Andeutungen geben«, und diese, cyklisch gefaßt, würde Hoffmann »Mystik der Instrumente« nennen. »Die Kunst, gehörigen Orts bald mit dem vollen Orchester, bald mit einzelnen Instrumenten zu wirken, ist die musikalische Perspektive.« Hoffmann nennt also sowohl den Kontrapunkt als auch die Kunst, mit den einzelnen durch Instrumente tönenden Stimmen zu wirken, und zwar, indem man bald alle, bald wenige anwendet, — musikalische Perspektive, musikalische Perspektive aber nur, soweit es sich nicht um den Klangcharakter der einzelnen Instrumente handelt. Kommt dieser in Betracht, so redet Hoffmann stets vom Kolorit.[1])

Von einzelnen Instrumenten erwähnt Hoffmann vor allem den Flügel (Hammerklavier). Er hält ihn für ein mehr zur Harmonie als zur Melodie brauchbares Instrument. »Hat die Fantasie des Meisters ein ganzes Tongemälde mit reichen Gruppen, hellen Lichtern und tiefen Schattierungen ergriffen, so kann er es am Flügel ins Leben rufen. . . . Zum Fantasieren, zum Vortragen aus der Partitur, zu einzelnen Sonaten, Akkorden usw. ist daher der Flügel vorzüglich geeignet.« (Gris. I, 42 ff.) — In der Novelle »Die Automate« läßt sich Hoffmann über solche Musikinstrumente aus, die die Töne auf mechanischem Wege hervorbringen. Schon die Verbindung des Menschlichen mit Totem, die den Menschen nachahmende Figur, hat für Hoffmann etwas Unheimliches. Die maschinenmäßig hervorgebrachte Musik vollends wirkt auf ihn wie ein grausiger Spuk. »Durch Ventile, Springfedern, Hebel, Walzen . . . musikalisch wirken zu wollen, ist der unsinnige Versuch, die Mittel allein das vollbringen

[1]) Vergl. Moos, a. a. O. S. 75.

zu lassen, was sie nur durch die innere Kraft des Gemüts belebt und von derselben in ihrer geringsten Bewegung geregelt ausführen können.« Die höhere musikalische Mechanik aber, welche sich damit beschäftige, den musikalischen Ton zu vervollkommnen, »alle Versuche, aus metallenen, gläsernen Zylindern, Glasfäden, Glas, ja Marmorstreifen Töne zu ziehen oder Saiten auf ganz andere als die gewöhnliche Weise vibrieren und ertönen zu lassen«, scheinen ihm im höchsten Grade beachtenswert, denn sie dienen dazu, die tiefen akustischen Geheimnisse, wie sie überall in der Natur verborgen, zu lösen. In diesem Sinne spricht sich Hoffmann für die Glasharmonika, das Harmonichord, die Äolsharfe und die Wetterharfe (vergl. Gris. X, 148.) aus (Gris. VII, 92—97.). Über die Harmonika redet er ausführlich in dem »Brief des Kapellmeisters Johannes Kreisler an . . .« (Gris. XV, 72—74.). — Vergl. auch Gris. VIII, 235 ff. (Über die Violine).

III. Hoffmanns Ansichten von dem Material der Tonkunst.

Schellings Anhänger G. H. Schubert, den Hoffmann in seinen Schriften mehrfach erwähnt, bot ihm vor allem das Material, das er zu seinen musik-ästhetischen Reflexionen brauchte. [1]) Hoffmann setzt nämlich den durch Instrumente hervorgebrachten Ton in Beziehung zur Natur selbst. Der Ton ist um so vollkommener, je mehr er sich den Lauten nähert, durch die die Natur zu uns spricht. (Gris. V, 74. VII, 95.) Er offenbart uns den geheimnisvollen Urgrund des Seins. Nur der musikalisch-schöpferische Genius empfängt in bewußtloser Inspiration die Erkenntnis des waltenden Naturprinzips; will er ein gestaltender Künstler sein, so verdichtet er sie mit Bewußtsein zum musikalischen Kunstwerk. Im Hörer wird eine unaussprechliche Sehnsucht nach Vereinigung mit jenem Naturprinzip erweckt. Diese Sehnsucht ist unaussprechlich, d. h. sie ist kein durch Begriffe bestimmbares Gefühl. Sie bindet sich an die Außertätigkeitsetzung, Zerstörung der wirklichen außerästhetischen Persönlichkeit des Hörers. (Vergl. Gris. I, 128 ff. 307.) Jene Vernichtung ist aber selbst

[1]) Vergl. den Brief an Kunz vom 26. Juli 1813, wo Hoffmann u. a. sagt: »Unendlich werden Sie mich durch die Anweisung . . . aufs Schubertsche Buch (»Symbolik des Traums«) verbinden, eben jetzt, da ich mit dem Studium der Schellingschen Weltseele fertig bin, kann ich dazu schreiben.« (Vergl. auch: Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß. 3. Bd. S. 211.)

wiederum ein Abglanz dessen, was im Komponisten beim Schaffen vorgegangen ist. Der Musiker nämlich, in dessen Innerem sich die Musik zum deutlichen, klaren Bewußtsein entwickelt, kann, da der Geist der Musik durch die ganze Natur geht, mit Recht von sich sagen, daß ihm Farben, Düfte, Strahlen usw. als Töne erscheinen. Ihm wird das Sehen zum Hören von innen, nämlich zum innersten Bewußtsein der Musik, die mit seinem Geiste gleichmäßig vibrierend aus allem ertönt, was seine Augen und überhaupt seine Sinne erfassen. So sind weiterhin die hörbaren Laute der Natur, z. B. das Säuseln des Windes, das Rieseln der Quellen, dem Musiker erst einzeln ausgehaltene Akkorde, dann Melodien mit harmonischer Basis. Und nicht zuletzt ist es das Auge der Geliebten, das dem sich tiefer ins Innere der Seele versenkenden Gemüte als Musik ertönt. (Gris. I, 67. 180. 250. VI, 74. VII, 82.) »Der Traum erschloß mir sein schimmerndes, herrliches Reich, und ich wurde getröstet. Ich sah den Stein — seine roten Adern gingen auf wie rote Nelken, deren Düfte sichtbarlich in hellen, tönenden Strahlen emporfuhren. In den langen, anschwellenden Tönen der Nachtigall verdichteten sich die Strahlen zur Gestalt eines wundervollen Weibes, aber die Gestalt war wieder die himmlische, herrliche Musik.« (Gris. I, 320. 321.) Man kann also das Schaffen des Musikers, z. B. das Entstehen der Melodien im Innern als ein bewußtloses oder vielmehr in Worten nicht darzulegendes Erkennen und Auffassen der geheimen Musik der Natur als Prinzip des Lebens oder alles Wirkens in demselben auffassen. Mit jener Erkenntnis steigt der Wille des Schöpfers und der Musiker mag sich danach, d. h. nach dem Empfangen, zu der ihn umgebenden Natur verhalten wie der Magnetiseur zur Somnambule, indem sein lebhaftes Wollen die Frage ist, welche die Natur nie unbeantwortet läßt. Je lebhafter, je durchdringender diese Erkenntnis ist, um so höher steht der Musiker als Komponist. — (Gris. I, 321. 322.) Zwar gibt es auch sonst noch einen Zustand der Seele, in dem sich uns jenes Wunderbare, Unergründliche des Naturprinzips tönend offenbart, nämlich den Traum (Gris. I, 15. 46. VII, 11 ff.); aber noch nie ist ein Meisterwerk nur erträumt worden; sondern der Künstler muß, um uns zu ergreifen, über das innere Reich der Töne herrschen, selbst von hoher Begeisterung durchdrungen sein und das in der Ekstase bewußtlos im Innern Empfangene mit großer künstlerischer Kraft festhalten. (Gris. I, 312 ff. 316. IV, 53.) Jene im Hörer erweckte unaussprechliche Sehnsucht erwacht dadurch, daß der Mensch sich in der musikalischen Offenbarung (der Natur)

wiedererkennt und sein höheres Sein ahnt; und zwar der Mensch mit allen Leidenschaften. Er findet sie hier alle wieder, jedoch hinausgeführt aus der Qual des Irdischen ins Unendliche, als Urgefühle. (Gris. I, 284.) Je reiner nun eine Musik das innerste Wesen der Natur ausspricht, um so mehr verdient sie romantisch genannt zu werden.

So kommt Hoffmann dazu, der Musik die Fähigkeit zuzuschreiben, dem Menschen ein wunderbares Reich zu erschließen (Gris. I, 29. 35.), eine Welt, die mit der äußeren, ihn umgebenden Sinnenwelt nichts gemein hat. Die Musik erweckt in dem Hörenden eine unaussprechliche Sehnsucht, in den Tönen offenbart sich ihm das Geheimnis alles Seins (Gris. I, 284. VI, 83.), nur so versteht er ganz das hohe Lied der Steine, Bäume, Blumen, Tiere und Gewässer. In diesem Sinne eröffnet die Tonkunst gerade da, wo die arme Rede versiegt,[1]) eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel.

---

[1]) Im Brief an Hippel vom 24. Januar 1796 sagt Hoffmann, »die Musik drücke »Ideen« oder vielmehr sprachlose Gefühle aus; sie sei also »die unartikulierte Sprache des Herzens«. Vergl. Gris. VI, 80 (»die untere Region der Worte«) und Gris. I, 318. I, 306 (»Gefühle, für die ich keine Worte habe«). Rez. 13 (»von den geringen Worten«).

C.

Zusammenfassende Betrachtungen.

In Hoffmanns musikalischen Anschauungen ist ein gewisser Dualismus unverkennbar. Wo er über Wesen und Wirkung der Tonkunst spricht, wurzelt Hoffmann durchaus in romantischem Boden, wie wir denn überhaupt die wichtigsten romantischen Grundanschauungen [vergl. Walzel, deutsche Romantik (Leipzig 1908), namentlich die Kapitel über »romantische Grundbegriffe« S. 23 ff., über »Poesie der Poesie« (»Liebe zum Universum«) S. 60 ff., über »Galvanismus des Geistes« S. 55, über »die Musik im romantischen Lichte« S. 103—106, über die »Nachtseite der Natur« S. 139—144] in mehr oder weniger eigenem Zuschnitt auch in Hoffmanns Werken antreffen. Daß die Musik die romantischste aller Künste, daß ihr Vorwurf nur das Unendliche sei, daß sie als das in Tönen ausgesprochene Geheimnis der Natur die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle, daß nur in ihr der Mensch das hohe Lied der Bäume, Blumen, Tiere, Steine, Gewässer verstehe, daß ferner das Entstehen der Melodien im schaffenden Musiker einem bewußtlosen Erkennen des Wesens der Welt zu vergleichen sei, — diese und ähnliche Gedanken Hoffmanns finden sich in den verschiedenartigsten Fassungen auch bei Wackenroder, Schelling, Schlegel und Hardenberg (vergl. Walzel a. a. O. S. 105. 106., Istel (Blütezeit der musikalischen Romantik) S. 1—12, Moos a. a. O. S. 70. 71. 82.); sie lassen sich dann auch bei Schopenhauer, Wagner, E. v. Hartmann und anderen nachweisen.

Aus romantischem Empfinden heraus sind Hoffmanns Aussprüche über die einzelnen musikalischen Kunstformen geboren (vergl. den

zweiten Teil dieser Arbeit), die in seinen Ausführungen über die Oper gipfeln. Ist Hoffmann sich nun auch theoretisch über die Verwerflichkeit des Opernschemas klar, ganz losmachen kann er sich von ihm doch nicht. Bewiesen das nicht seine eigenen musikalischen Schöpfungen, so würden z. B. seine Definitionen von Lied und Arie zeigen, daß er die Arie noch immer für eine lebenskräftige, notwendige Ausdrucksform der Oper hält, wenn er auch bestrebt ist, sie möglichst dem Geiste des Dramas anzupassen. Schon dieser Umstand läßt ahnen, daß zwischen theoretischer Reflexion und, wenn man es so nennen darf, künstlerisch praktischem Urteil bei Hoffmann nicht völlige Harmonie herrscht, wobei allerdings zu bedenken ist, daß Hoffmann schon seiner Lebenszeit nach nicht in die Entwicklung der musikalischen Romantik gestellt ist.

In der Tat zeigt sich ein gewisser Zwiespalt allemal dann in seinen musikalischen Anschauungen, wenn er sich von allgemeinen musikästhetischen Reflexionen zu bestimmten künstlerischen Urteilen wendet. Schon seine Ansichten von den Mitteln des musikalischen Ausdrucks beruhen auf durchaus »klassischem« Formensinn. Als das erste in aller Musik bezeichnet er immer die (singbare) Melodie, nächstdem liegt es in seiner Natur, den Geheimnissen des Kontrapunkts besonders nachzugehen. Über die Harmonie als Ausdrucksmittel spricht er zwar oft, in der Tat befindet er sich, wie auch seine Rezensionen (auch die Rezension der 1. Sinfonie Spohrs) zeigen, hier durchaus auf dem Standpunkt Haydns und Mozarts. Bemerkenswert ist, daß Hoffmann über die Natur des Rhythmus sich überhaupt nicht ausgesprochen hat. Dagegen hat er zwei andere Probleme der Musikästhetik berührt, deren wissenschaftliche Behandlung erst heute wieder erstrebt wird: den Charakter der Tonarten, und die Klangfarbe der Instrumente hat er auszudeuten gesucht, wobei er für beides feststehende, immer gültige (nicht nur relative) Wirkungen annimmt.

Überall da also, wo er seelisch ausdeutet, steht Hoffmann auf dem Boden romantischer Kunstanschauung, in Fragen der musikalischen Fachlehre aber, und was seine Stellung zu den einzelnen Musikern angeht, läßt er sich durchaus von den Kunstprinzipien »klassischer« Musik leiten. So ist er denn auch als schaffender Musiker im großen und ganzen zu den Klassikern zu zählen; romantische Anklänge weist seine Tonsprache verhältnismäßig selten auf. Man könnte ihn als Komponist zwischen Mozart und Weber stellen, wenn er ihnen auch an Originalität nachsteht. Gewisse Rückschlüsse auf die Art seiner

Tonsprache lassen sich schon aus seinen Urteilen über Musiker und deren Werke (vergl. den ersten Teil dieser Arbeit) machen. Es ist in der Tat möglich, aus ihnen — (ich erwähne z. B. die Besserungsvorschläge Hoffmanns in Rezension 23) — gewisse Aufklärungen über die Natur seiner musikalischen Sprache gewinnen; und dann würde das, was über Hoffmanns Stellung zu den »klassischen« Kunstprinzipien gesagt ist, bestätigt werden. Um aber ein Bild von Hoffmanns Tonsprache zu geben, müssen vor allem seine Kompositionen herbeigezogen werden, was über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen würde.

Hoffmann hat es ja selbst ausgesprochen, daß nur auf Grund eines »durchgehaltenen« Stiles lebenskräftige Tonschöpfungen möglich seien, und daß, wo ein solcher nicht vorhanden sei, Manier (»als Ausdruck einer stereotypen Subjektivität des Künstlers«) vorwalte. Schon dieser Ansicht wegen kann — nebenbei gesagt — die Rezension von Beethovens Op. 80 nicht Hoffmann zum Verfasser haben, wie Grisebach, Istel, Moos u. a. annehmen, sprächen nicht auch ihre sonstige Tendenz, vor allem der sprachliche Ausdruck ganz und gar dagegen.

Jener Dualismus zwischen romantischer Ausdeutung der Tonkunst und streng »klassischem« Formensinn (— unserm Empfinden nach würden als Unterlage für Analysen musikalischer Kunstwerke in Hoffmanns Art eher Schumannsche Kompositionen passen —) schließt nicht aus, daß, wie heute allgemein anerkannt, Hoffmann in seinem Urteil über Bach und Beethoven und in seinen Ausführungen über das musikalische Drama seiner Zeit doch bedeutend voraus ist. Das liegt zum Teil daran, daß Hoffmann neben wirklichem musikalischem Talent im Gegensatz zu den übrigen Romantikern eine selbst für einen Musiker von Fach erstaunliche Kenntnis der zeitgenössischen und, soweit sie ihm zugänglich ist, auch der früheren musikalischen Produktion besitzt. Ihm diese zu verschaffen, trägt seine vielseitige Tätigkeit als ausübender Musiker, als Dirigent, als Gesanglehrer usw. und nicht zuletzt als — Musikalienhändler bei.

Über Hoffmanns Stellung zur Tonkunst überhaupt wird man erst dann ein abschließendes Urteil fällen können, wenn die Quellen zu seiner Lebensgeschichte vollständig vorliegen und wenn seine Besprechungen für Berliner Blätter aufgefunden und veröffentlicht sind. Die vorliegende Arbeit bietet im Anschluß an H. v. Müllers Veröffentlichungen nur die Resultate einer kritischen Durchsicht der

Jahrgänge der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, die für Hoffmanns musikalische Tätigkeit für Leipzig in Betracht kommen.[1]) Diese Durchsicht läßt zugleich erkennen, daß verschiedene Rezensionen, die bisher fast allgemein für echt galten, nicht von Hoffmann herrühren.

Wir haben bisher über Hoffmanns musiktheoretische und musikästhetische Ansichten gesprochen. Für sein Urteil über Musiker und deren Werke kommen naturgemäß die Rezensionen mehr in Betracht. Man wird annehmen müssen, daß wohl auch Hoffmann selbst diese nicht für die Ewigkeit geschrieben zu haben glaubte. Wie hoch aber trotzdem gerade sie sich über die Erzeugnisse der zeitgenössischen Kritik erheben, beweist schon eine nur flüchtige Lektüre der Jahrgänge 1809—1815 der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Hoffmann beherrscht hier alle Register. Er weiß den Ton überlegener Ironie oder herzlicher Anerkennung ebenso meisterhaft anzuschlagen wie den begeisterter Huldigung oder sanfter Abwehr. Namentlich seine Besprechungen der Werke kleinerer Meister können noch heute mit wirklichem Genuß gelesen werden.

Wir erkannten, daß Hoffmann das Wesen der Tonkunst, als der romantischsten aller Künste, letzten Endes als tönende Weltidee auffaßt. In diesem Sinne sieht er es am reinsten einerseits in den Werken der alten italienischen Kirchenkomponisten, andererseits in den Schöpfungen Glucks und des klassischen Dreigestirns ausgesprochen. Überblicken wir von den in den letzten Ausführungen gewonnenen Gesichtspunkten aus noch einmal Hoffmanns Urteile über die einzelnen Künstler,[2]) wobei wir hauptsächlich Hoffmanns Jahrhundert berücksichtigen wollen, so müssen wir zugeben, daß sie, wenn auch noch so anfechtbar in Einzelheiten, im großen und ganzen doch bis heute Geltung haben. Immer aber läßt sich Hoffmann von den Prinzipien »klassischer« Tonkunst leiten, mag er nun über Instrumental- oder Vokalmusik urteilen.

Haydn, Mozart und Beethoven sind ihm die Führer der wahren Instrumentalmusik; so stellt er sie auch, was die Sinfonie angeht, allen anderen voran. Wir wissen nicht, welche und wieviel Sinfonien Haydns Hoffmann gekannt hat. Das Urteil jedenfalls, daß Haydns Kompositionen einen kindlichen, oft tändelnden, heiteren Charakter haben, eine wunschlose Seligkeit aussprechen, hat für uns durchaus

---

[1]) Vergl. S. 115 ff. dieser Arbeit.

[2]) Vergl. auch S. 23—25. 29. 30. 37. 39. 52. 57. 69. 72. 74. 77. 80. 81. 88. 89.

nicht unbedingte Geltung. Eigentümlich ist es, daß Hoffmann meist auf Haydn hinweist, wenn er von der Kunst, fließende Melodik mit kontrapunktischer Arbeit zu vereinen, spricht. Namentlich wenn er von letzterer redet, stellt er Haydn als unerreichtes Vorbild hin. Mozart und Beethoven empfiehlt er nie zum Studium. Den Unterschied zwischen Mozart und Beethoven als Sinfoniker, wie er uns heute geläufig ist, hat Hoffmann nicht in seiner ganzen Tiefe empfunden und empfinden können. Wenn er von Mozart spricht, hat er fast immer den Opernkomponisten im Sinne. Von Sinfonien Mozarts erwähnt er immer nur die in Es-Dur (Schwanengesang). Über Hoffmanns Stellung zu Beethoven ist bei Behandlung der Rezensionen 5, 9, 13, 15, 16 ausführlich gesprochen. Bei der Beurteilung Beethovenscher Werke bemüht sich Hoffmann zwar, den aus den Tönen sprechenden Geist der Musik zu erfassen. Einerseits gelingt es ihm aber nicht, die klare Plastik der Beethovenschen Sprache nachschaffend, dem Leser vor Augen zu führen, weil es in seiner Auffassung vom Wesen der Tonkunst begründet liegt, diese als eine Geistersprache aus jenem unbekannten Lande, nach dem es uns in unendlicher Sehnsucht hinzieht, anzusehen. So erhalten denn seine musikalischen Anschauungen hier einerseits etwas Einseitiges, zu Allgemeines, dann aber auch etwas Verschwommenes, wenn ihnen auch ein hoher, dem Innersten des Beurteilers entspringender Ernst nicht abzusprechen ist. Andrerseits — und das gilt nicht nur für Beethovensche Werke — kommt ihm beim Rezensieren oft der wohlbewanderte Musiker in die Quere, den die Freude über eine gute Durchführung nicht selten verleitet, die Form für das Wesen zu halten und am Einzelnen hängen zu bleiben. Den richtigen Maßstab für die Beurteilung der Hoffmannschen Beethovenrezensionen kann man nur dann finden, wenn man sich vor Augen hält, daß Hoffmann einer der Ersten war, die dem Fluge des Beethovenschen Genius zu folgen vermochten, und wenn man dann seine musikalischen Besprechungen neben die der zeitgenössischen Kritik stellt (vergl. z. B. A. B. Marx, Beethoven, 1884. Bd. I, S. 153 ff., 244—246, 290 ff., 346., Bd. II, S. 12 ff., 402 ff., 72 ff.). Doch muß man sich davor hüten, Hoffmanns Rezensionen Beethovenscher Werke als unantastbare Meisterwerke einer nachschaffenden Kritik in den Himmel zu erheben. Gerade an diesen zeigen sich die Grenzen der musikalischen Erkenntnisfähigkeit Hoffmanns am deutlichsten.

Die geringere Bedeutung anderer Sinfoniker wie Wilms, Braun, Witt, Dittersdorf, Pleyel, Romberg erkennt Hoffmann richtig. Bisher unbekannt war es, daß er sich auch mit Spohrs Werken beschäftigt

hat. Aus der Rezension der ersten Sinfonie von Spohr ersieht man, daß Hoffmann dem großen Talente Spohrs alle Anerkennung zollt, wenn er sich auch mit seiner Chromatik und Enharmonik in ausgiebiger Weise anwendenden Tonsprache nicht recht befreunden kann. Spohrs Werke gehören eben einer Richtung der Tonkunst an, mit der Hoffmann im Grunde nicht mehr fest genug verwachsen war.

Was Hoffmanns Stellung zu den Komponisten anderer Instrumentalwerke angeht, so ist zu bemerken, daß er auch hier die überragende Bedeutung Bachs, von dem er ja nur wenige Werke kennen konnte, und Beethovens über Komponisten wie E. Bach, E. W. Wolf, Romberg, Schneider, Reichhardt u. a. wohl erfaßt. Nebenbei sei bemerkt, daß er die für das moderne Spiel vorbildliche Art der Bogenführung Tartinis in ihrer Bedeutung würdigt.

Wir haben gesehen, daß Hoffmann die vollendetste Ausprägung der Melodie, als »des Ersten in aller Musik«, in den Werken der älteren italienischen Vokal- und Opernkomponisten findet. So würde er denn auch mit den großen Fortschritten, die das Lied seit Beethoven gemacht (z. B. durch reichere und selbständigere Ausgestaltung der Begleitung), nicht einverstanden gewesen sein. Vielmehr paßt es gut zu seinen konservativ-klassischen Anschauungen, daß er Zelter und Reichhardt als die Komponisten ansieht, nach deren Schöpfungen kleinere Talente (z. B. Riem) gemessen werden. Wir werden es nun nicht allzu ernst nehmen, daß Hoffmann, wenn er von der alten italienischen Kirchenmusik in überschwenglichen Worten spricht, auf einmal das Hervortreten der Melodie neben dem Erstarken der Instrumentalmusik als Tatsachen aufführt, die der Verweltlichung und Verweichlichung der Kirchenmusik Vorschub leisteten. Denn seine Urteile über die späteren Meister dieser Musikgattung zeigen uns, daß er trotz seiner Vorliebe für die alten italienischen Meister sich einer neuen, alle musikalischen Mittel benutzenden Kunst nicht gerade verschließt. Er selbst ist ja als Kirchenmusiker bedeutend. Für die größte Schöpfung der neueren Kirchenmusik hält er, indem er Bachs und Händels Größe alle Anerkennung spendet, Mozarts Requiem. Wie er Beethovens Missa solemnis aufgenommen haben würde, bleibe dahingestellt. Daß er sehr strenge Anforderungen an Tonschöpfungen der kirchlichen Gattung stellt, beweist der Umstand, daß er sowohl in Mozarts als auch Haydns und Cherubinis Werken — ganz zu schweigen von kleineren Meistern wie Romberg, Bergt u. a. — außerkirchliche Elemente findet. Uneingeschränktes Lob zollt er dagegen Meistern des strengen Stils wie Fux, Graun, Naumann, M. Haydn.

Die Vertreter der wahrhaft »romantischen« Oper — »romantisch« immer in dem weiten Sinne von Vereinigung mit dem Unendlichen, Absoluten — sind für Hoffmann Gluck und Mozart. Ihre Werke schweben ihm einerseits bei seinen Definitionen des Wesens der älteren tragischen (der »heroischen«), der neueren tragischen (der eigentlich »romantischen«) und der komischen (der »phantastischen«) Oper vor, andrerseits geben sie ihm einen Maßstab für die Beurteilung aller anderen Opernkomponisten. So läßt er den älteren Italienern wie Piccini, Sacchini, Salieri u. a. volle Anerkennung widerfahren, ebenso den Vertretern der Opera buffa wie Paesiello, Pucitta, Pavesi, Fioravanti, Cimarosa u. a., zu denen er auch den Deutschen W. Müller rechnet. Ablehnend verhält er sich aber gegen das französische komische Singspiel (gegen Boieldieu u. a.) und gegen Dittersdorf. Paer und Rossini sind ihm im Gegensatz zu den älteren Italienern unsympathisch, desgleichen, als Vertreter einer »weinerlichen« Gattung, Weigl und Gyrowetz, wogegen er Cherubini, dessen Verwandtschaft mit Beethoven er erkennt, hochschätzt. Mozart ist ihm deswegen der größte der neueren Opernkomponisten, weil er »den hinreißenden zauberischen Gesang der Italiener«, wie ihn Hoffmann z. B. bei Piccini findet, »mit dem kräftigen Ausdruck des Deutschen«, den er schon bei Hasse, Graun u. a. rühmt, verbindet. Von seinen Werken spricht Hoffmann nur in Worten der höchsten Anerkennung; daß er dabei z. B. die Personen des »Don Juan« in eine — uns heute fremd erscheinende — romantische Beleuchtung setzt, ist aus seiner ganzen Kunstauffassung heraus wohl zu begreifen. Jene bei Mozart vorhandene Verbindung von deutschem und italienischem Wesen ist nun, so müssen wir schließen, wenn wir Hoffmanns Verhältnis zu Spontini und Weber nicht lediglich aus äußeren Ursachen begreifen wollen — nach Hoffmanns Ansicht in ganzem Umfange weder bei Spontini noch bei Weber vorhanden. Spontini mußte Hoffmann zusagen, weil seine Opern immerhin im Geiste der Gluckschen Reformen geschrieben sind. Daß er in den Werken des Meisters aber auch oft Anlaß zum Tadel findet, und zwar über Dinge, die, wie bei Paer und Rossini, der Würde der wahrhaft tragischen Oper zuwider sind, haben wir gesehen. Webers »Freischütz« konnte andrerseits seiner ganzen Anlage und seinem der Idee des Romantischen, wie sie Hoffmann sich ausgebildet, widersprechenden Stoffe nach die Anforderungen nicht erfüllen, die Hoffmann an eine in seinem Sinne »romantische« Oper, deren Leitsterne für ihn Gluck und Mozart sind und bleiben, stellt. So lobt er denn auch nur das Rein-Musikalische

am »Freischütz«, von dem er sagt, daß es das Bedeutendste sei, was nach Mozarts Werken und Beethovens »Fidelio« für die deutsche Oper geschrieben. Aber trotz dieses uneingeschränkten Lobes kann man es zwischen den Zeilen der Freischützkritik lesen — auch das Bestreben, Anklänge an Spontinische Motive zu finden, weist darauf hin —, daß Hoffmann wie mit der Spohrschen, so auch mit der Weberschen Musik sich nicht mehr völlig verwachsen fühlt, daß er der spezifisch musikalischen Romantik schon fremd gegenübersteht.

Anhang.

Hoffmanns Stil weist charakteristische Merkmale auf, die man in seinen Schriften (hauptsächlich an Stellen, die die Musik betreffen) immer wieder antrifft. Es ist klar, daß z. B. eine Rezension nur dann Hoffmann zum Verfasser haben kann, wenn sie eine Reihe seiner stilistischen Eigentümlichkeiten bietet, und wenn außerdem ihre ganze Tendenz nicht gegen Hoffmanns musikalische Anschauungen verstößt. H. v. Müller hat nachgewiesen, daß Hoffmann für die »Allgemeine Musikalische Zeitung« mindestens 100 Beiträge geliefert haben muß.[1]) Von diesen ist uns bis jetzt erst der vierte Teil bekannt. Verfasser dieser Arbeit unterzog daher die Jahrgänge 1809 bis 1815 der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« einer genauen Durchsicht und fand zunächst zwei größere Rezensionen (nämlich von Spohrs erster Sinfonie und von zwölf Liedern Riems), die Hoffmann zuzuschreiben sind.

Die Rezension der Riemschen Lieder (Rez. 23) bietet so zahlreiche Übereinstimmungen in sachlicher und stilistischer Beziehung mit anderen Schriften Hoffmanns, daß, um ihre Echtheit zu erweisen, nur die wichtigsten angeführt werden können.

Den Ausführungen über die Arie (vergl. S. 93 ff. dieser Arbeit) sind z. B. folgende Worte Hoffmanns an die Seite zu stellen, die er anderswo (Gris. VI, 93) ausspricht: »Auf diese Weise müßte der Operndichter rücksichtlich der Worte nach der höchsten Einfachheit streben, und es würde hinlänglich sein, die Situation nur auf edle und kräftige Weise anzudeuten ... Allerdings ... der Stoff, die Handlung, die Situation, nicht das prunkende Wort muß den Komponisten begeistern ...« Mit dem, was über das Lied gesagt wird (vergl. S. 94 ff. dieser Arbeit), ist die Stelle bei Gris. VI, 80 zu vergleichen; es heißt da: »... nirgends ist das Feilen und Ändern untauglicher und verderblicher, sowie ich aus Erfahrung weiß, daß die zuerst gleich bei dem Lesen eines Gedichtes wie durch einen Zauberschlag erweckte Melodie allemal die beste, ja vielleicht im

[1]) Vergl. »Hoffmann und Härtel« S. 51 ff. Von diesen Beiträgen sind jedoch sicher viele überhaupt nicht gedruckt worden.

Sinne des Komponisten die einzig wahre ist. Ganz unmöglich würde es dem Musiker sein, sich nicht gleich bei dem Dichten mit der Musik, die die Situation hervorgerufen, zu beschäftigen.«

Den in der Rezension berührten Gedanken, daß das Empfangen eines Kunstwerkes einem im Geiste bewußtlos geschaffenen Traum gleiche, hat Hoffmann in seinen Schriften wiederholt ausgesprochen. Die Erwähnung G. H. Schuberts [Symbolik des Traumes] ist mit ein Hauptbeweis für die Echtheit der Rezension. Vergl. Gris. I, 14. 15. 29. 312. VII, 152 und S. 105 dieser Arbeit. Hitzig, aus Hoffmanns Leben und Nachlaß. 1823. Zweiter Teil. S. 145. Gris. I, 317 heißt es mit fast denselben Worten, wie in der Rezension: »Du ... hast dein Hörorgan so geschärft, daß du bisweilen die Stimme des in deinem Innern versteckten Poeten (um mit Schubert zu reden [Schuberts Symbolik des Traumes]) vernimmst ...«; ähnlich Gris. IV, 40: »... und doch hatte alles nur, um mit Schubert zu reden, der innere Poet gemacht.« Der Ausdruck »der innere Poet« kommt in der Riemschen Rezension wiederholt vor.[1]) — Wichtiger für unseren Zweck sind die Übereinstimmungen stilistischer Art.

Rezension Riem (23).	**Hoffmanns Werke (Gris.).**
»... jene Tonleiter, in der der Affekt ... oft in einzelnen Momenten auf die verschiedenste Weise in das Leben tritt.«	Gris. VI, 76: »(Das Werk) sollte selbst, wie eines jener Wunder, in das bewegte, dürftige Leben treten.« »Alte und neue Kirchenmusik«: »Immer reicher und mächtiger ins Leben tretend, schüttet sie (die Musik) ihre ... Schätze aus ...«
»Der Hauptcharakter, den die Worte angeben, bestimmt dem Komponisten die Grundfarbe, den Ton (im Sinne der Maler genommen), in dem er arbeiten muß ...«	Gris. I, 53: »Die Kunst, gehörigen Orts bald mit dem vollen Orchester, bald mit einzelnen Instrumenten zu wirken, ist die musikalische Perspektive; sowie die Musik den von der Malerei ihr entlehnten Ausdruck, Ton, wieder zurücknehmen und ihn von Tonart unterscheiden kann.« [2])

[1]) Vergl. auch Gris. IV, 31. VI, 62.

[2]) Ähnlich Gris. XV, 71: »Der Ton ist in der Musik ganz und gar dasselbe, was in der Malerei die Farbe.« Vergl. auch Gris. I, 107 und 104 dieser Arbeit.

»(Der Komponist) benutzt die Mittel des Ausdrucks, wie sie ihm der unerschöpfliche Reichtum der Kunst darbietet ...«	Gris. I, 310: »Alle Mittel, die der unerschöpfliche Reichtum der Tonkunst ihm darbietet, sind ihm eigen ...«
»Die ganze Tonleiter der Leidenschaft läßt er erklingen, damit hell, farbig und kräftig alles aufgehe, was im Innern erschienen.«	»Alte und neue Kirchenmusik«: »... die Musik ..., welche nur als Ausdruck jener Liebe aus dem Innern aufgeht ...« »Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis »Olympia««: »Den mit höherem Sinn Begabten ging eine neue Tonwelt in glanzvoller Pracht und Herrlichkeit auf.«
»... den Zauber der Worte vernichtet der fremde Geist, der unberufen in den Kreis tritt.«	Gris. I, 44: »... daß man tief in sein (Beethovens) Wesen eindringe, daß man ... es kühn wage, in den Kreis der magischen Erscheinungen zu treten, die sein mächtiger Zauber hervorruft.« Rez. 13: »... jeden, der noch nicht in den innersten Zauberkreis der Kunst getreten ...«
»(Der Komponist muß) alle Momente des Affekts wie in einem Brennpunkt auffassen, aus dem die Melodie hervorstrahlt ...«	»Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis »Olympia««: »... die Oper, in der alles ... aus einem und demselben Brennpunkt des dramatischen Ausdrucks herauswirkte ...« Vergl. auch Gris. I, 311.
»... die Melodie ..., deren Töne dann, sowie in der Arie die Worte symbolische Bezeichnung des inneren Affekts wurden, hier das Symbol aller der verschiedenen Momente des inneren Affekts sind, ...«	»Alte und neue Kirchenmusik«: »... Melodie (im höheren Sinne genommen als Ausdruck des inneren Affekts ...)«
Der ausgiebige Gebrauch des Adjektivums und Adverbiums »tief« ist eine Eigentümlichkeit des Hoffmannschen Stils.	

Vergl.:

»Von dem *tiefen* Sinn des Liedes angeregt, muß der Komponist ...«

»... es ist wohl nötig, daß der Komponist nicht sowohl den Sinn des Liedes *tief* auffasse ...«

»... und so liegt oft in wenigen, einfachen Tönen eben die *tiefste* Bedeutung des Gedichts.«

»... um der *tief* aus dem Wesen der Musik, wie sie im *Innern* des Menschen lebt, geschöpften Weise ...«

»... das Gefühl der *tiefen* Sehnsucht, dessen Ausdruck jene Frage ist ...«

»... über diesem Streben ... geht die *tiefere* Bedeutung des Ganzen verloren.«

»... (der Ton), der in der Seele des Musikers wie ein *wunderbares*, alles in sich schließendes, alles beherrschendes *Geheimnis ruht*.«

Gris. I, 30: »Die Komposition verlangt wie jede, die so *tief* im Innern von dem Meister gefühlt wurde, auch *tief aufgefaßt* ... zu werden.«

»Alte und neue Kirchenmusik«: »Jetzt darf von der Musik in der *tiefsten Bedeutung* ihres eigentümlichen Wesens gesprochen werden.« (Ähnliche Beispiele lassen sich in Menge nachweisen.)

Gris. VII, 96: »Kann denn ... die Musik, die in unserm Innern wohnt, eine andere sein als die, welche in der Natur wie ein tiefes, nur dem höheren Sinn erforschtes *Geheimnis verborgen* ...«

Gris. XV, 80: »... das Hervorbringen des Effekts ist ... eins der *wunderbarsten Geheimnisse* der Komposition.«

1. Brief über Tonkunst in Berlin: »Aber soll denn die vox humana ganz verstummen vor dem gewaltigen Geist, der, wie ein mächtiger Magus, alle Töne, die in der ganzen Natur *wie ein tiefes Geheimnis* verborgen, hervorruft ...«

»Im Momente der Begeisterung springt glänzend und herrlich der Gedanke, der das Ganze ist, hervor, wie die gerüstete Minerva aus Jupiters Haupt.«

Gris. VI, 93: »... das ist ja eben das wunderbare Geheimnis der Tonkunst.«

»Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis »Olympia««: »Doch plötzlich überrascht uns der Meister mit einem Werk, das in voller Kraft und Wahrheit, glanzvoll gerüstet, wie Minerva dem Haupte Jupiters entsprang, ins Leben tritt, Geburt des Entzückens ...« Ebenda: »Spontini erkannte das innerste wahrhafte Wesen der dramatischen Komposition, und jene glanzvoll gerüstete Minerva, jene Geburt des Entzückens ...«

Auch um die Echtheit der Rezension der ersten Sinfonie zu erweisen, genügt es, nur die wichtigsten Belege anzuführen.

Rezension Spohr (Rez. 24)

Sp. 797.

Hoffmann spricht davon, daß ruhige Würde dem Komponisten näher zu liegen scheine »als das wilde Feuer, welches in Mozartschen und Beethovenschen Sinfonien wie ein Strom daherbraust.«

Sp. 797.

»... tief in das Gemüt der Zuhörer eindringend ...«

Hoffmanns Schriften.

Bei der Zusammenstellung der Urteile Hoffmanns über Instrumentalkomponisten haben wir gesehen, daß Hoffmann, wenn er über Instrumentalwerke redet, fast immer Haydn (auf den in Rez. 24 oft angespielt wird), Mozart und Beethoven zum Vergleich und Maßstab heranzieht. Er nennt Spohr, um sein Verhältnis zu diesen drei Großen zu bezeichnen, einen »braven« Komponisten (Sp. 798), — eine Bezeichnung, die er für kleinere Talente oft wählt (vergl. z. B. den Anfang von Rez. 4).

Vergl. Allgem. Mus. Ztg. 1813. Sp. 146. Z. 16. Allgem. Mus. Ztg. 1813. Sp. 153. Z. 35.

Sp. 798.

»... mit tieferer harmonischer Kunst verarbeiten ...«

»... tiefer in die gehaltvolle Komposition einzugehen ...«

Sp. 818.

»... was er tief empfand, als ...«

Vergl. Allgem. Mus. Ztg. 1813. Sp. 149 unten.

Vergl. Allgem. Mus. Ztg. 1810. Sp. 788. Z. 1.

Vergl. Allgem. Mus. Ztg. 1810. Sp. 631. Z. 7.

Der häufige Gebrauch des Adjektivs und Adverbs »tief« ist, wie wir schon bei Rez. 23 sahen, für Hoffmanns Stil bezeichnend.

Sp. 800.

»Man kann keinen Satz hören, der, ohne ins Tändelnde, ins Matte zu verfallen, melodiöser und fließender wäre ...«

Sätze mit »ohne« bildet Hoffmann in dieser Form oft. Vergl. z. B. Allgem. Mus. Ztg. 1813. Sp. 150. Z. 14. Allgem. Mus. Ztg. 1814. Sp. 225. Z. 26. — Vom »Tändeln« in der Musik spricht Hoffmann oft. Vergl. z. B. S. 4 dieser Arbeit.

Sp. 800.

»Das erst ruhig und sanft gehaltene Thema gleicht einem friedlichen Bach, der, sowie er weiter durch das Gebirge rinnt, immer höher und höher anschwellend, zum reißenden Waldstrome wird.«

Der Vergleich der Musik mit einem Bach oder Strom ist bei Hoffmann nicht selten. Vergl. Allgem. Mus. Ztg. 1810. Sp. 640. Z. 25. Allgem. Mus. Ztg. 1813. Sp. 144. Z. 24. Allgem. Mus. Ztg. 1813. Sp. 376. Z. 17.

Sp. 802.

»... dann verwischt aber auch die bequeme, verbrauchte Weise der Rückkehr aus der fremden Sphäre in die bekannte Heimat ganz den beabsichtigten Eindruck.«

Vergl. Allgem. Mus. Ztg. 1813. Sp. 148 (»aus dem unbekannten Lande.« Ähnlich öfter.).

»Es ist ein glänzendes Meteor, das sich in wässrigen Nebel auflöst.«

Vergl. Gris. I, S. 308. Z. 2 u. 7. Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper »Olympia«: »Aus Glucks Innerem stieg das wahrhafte musikalische Drama hervor wie ein »glanzvolles, wunderbares Meteor«.«

Sp. 803.

»Die 8 Septimen-Akkorde führen ganz gemächlich den Zuhörer in das bekannte Land zurück.«

Siehe die Bemerkung zu Sp. 802. (Vorher.)

Sp. 803.

(Rez. ist) »der Meinung, daß man das starke Gewürz sparen müsse.«

Allgem. Mus. Ztg. 1815. Sp. 20 unten: »Der gewohnten Kost ist manches seltene Gewürz hinzugefügt, und so mag sich der verschwächlichte Magen nach und nach stärken.«

Sp. 803.

»Er würde die frappantesten Ausweichungen, zu denen die enharmonischen in Wahrheit zu rechnen sind ...«

Vergl. Gris. I, S. 315 oben.

Sp. 803.

»... wiewohl das Ganze noch mehr wie in einem Gusse dastehen und doch dabei pikanter sein würde, wenn ...«

Dieselben Worte finden sich noch an folgenden Stellen: Allgem. Mus. Ztg. 1813. Sp. 150 unten. Allgem. Mus. Ztg. 1814. Sp. 222. Z. 11. Allgem. Mus. Ztg. 1814. Sp. 224. Z. 6.

Sp. 803.

»Denn wie ein Satz, der in seiner ursprünglichen Gestalt nicht sonderlich originell klingt, in irgend einer Umkehrung einen ganz neuen, auffallenden Charakter annimmt, weiß jeder Komponist. Wer hat diese Kunst, vereinigt mit den singbarsten, fließendsten Melodien, höher getrieben als der unsterbliche Haydn. Eben wie mehrere Sinfonien-Andante dieses unsterblichen Komponisten ist das Larghetto As-Dur eingerichtet; es ist eine liebliche Canzonetta, die bis zum Schlusse auf mannigfache Weise variiert wird.«

Allgem. Mus. Ztg. 1809. Sp. 516: »Irgend eine geniale Wendung eines anfänglich ganz gewöhnlich scheinenden Gedankens frappiert dort (bei Haydn!) den Zuhörer.

Allgem. Mus. Ztg. 1810. Sp. 641: »Die weitere Ausführung des Andantes erinnert an mehrere Mittelsätze in Haydnschen Sinfonien; indem hier, sowie es dort oft zu geschehen pflegt, das Hauptthema nach eingetretenen Zwischensätzen auf »mannigfache Weise variiert wird.«

Vergl. auch Allgem. Mus. Ztg. 1813. Sp. 151 oben.

Sp. 813.

»Um vielleicht recht pikant zu sein, hat der Komponist mehrere Mittel angewandt, aber ... ohne Not. Das, was der Komponist wollte, hat Haydn sehr oft ohne Veränderung der Taktart, ohne Beimischung eines dem Thema ganz heterogenen Satzes, bloß durch Verrückung des Rhythmus erlangt.«

Allgem. Mus. Ztg. 1810. Sp. 652: »Die ... Menuett ist wieder so originell ..., als man es von dem Meister bei der Komposition des Teils der Sinfonie, der nach der Haydnschen Form der pikanteste, geistreichste des Ganzen sein soll, erwarten konnte.« Vergl. auch Allgem. Mus. Ztg. 1809. Sp. 516. Z. 15.

Sp. 815.

»Mit ganz einfachen Mitteln ... ergreift der geniale Komponist den begeisterten Zuhörer.«

Ähnliche Worte an folgenden Stellen: Allgem. Mus. Ztg. 1812. Sp. 744 oben. Allgem. Mus. Ztg. 1814. Sp. 8 unten.

Sp. 815.

(Darin) »liegt etwas Hüpfendes, welches dem Charakter der Sinfonie, wie er im ersten Satze angegeben wurde, nicht entspricht.«

Vergl. Allgem. Mus. Ztg. 1813. Sp. 149. Z. 13.

Sp. 817.

(Hoffmann spricht davon, daß viele Komponisten zu keinem Schlusse kommen können), »eben wie im Schauspiel lange Reden, die sich der Entwicklung des Knotens nachschleppen, das Interesse des Zuhörers für die Darstellung vernichten.«

Der Vergleich der Sinfonie mit einem Schauspiel kommt auch sonst bei Hoffmann vor. Vergl. Allgem. Mus. Ztg. 1813. Sp. 374 unten (vom Einleitungssatz!).

Sp. 817.

»... und um so mehr rauscht es, kurz abgebrochen, zu schnell dem Ohr vorüber.«

Dieselben Worte: Allgem. Mus. Ztg. 1809. Sp. 516. Vergl. Gris. I, S. 41. Z. 15.

Sp. 818.

Ein ausgeführter Vergleich der Musik mit einem Gemälde.

Dieser Vergleich (in denselben oder ähnlichen Worten) ist bei Hoffmann sehr häufig. Vergl.
Gris. I, S. 42, Abschn. 2.
" I, S. 311, " 2.

	Gris. I, S. 315, Abschn. 2. = VI, S. 92, = 2. Allgem. Mus. Ztg. 1813. Sp. 142.
Sp. 818. Erwähnung der Oper von *Fux* »*virtù e costanza*«, »die bestimmt war, im freien Felde aufgeführt zu werden.«	Vergl. Allgem. Mus. Ztg. 1814. Sp. 603 oben, wo dasselbe zu lesen ist. Vergl. S. 73 dieser Arbeit.
Sp. 818. »Die Verbindung mehrerer Hauptgedanken von verschiedener Bewegung hört Rez. am liebsten im *Quartett*, schon deshalb, weil doch nur hier die höchste Reinheit und Deutlichkeit zu erlangen ist.«	Vergl. Gris. I, 42. 43.

Diesen Belegen ließen sich, wie schon gesagt, zahlreiche weitere an die Seite stellen. In der Rezension der Spohrschen Sinfonie spricht z. B. noch der häufige Gebrauch der Adjektiva »frappant«, »originell«, »pikant« für Hoffmann. Indessen genügt das Angeführte, die *absolute Echtheit* der beiden Rezensionen zu erweisen, vollständig.

Diese absolute Echtheit kann Verfasser für vier weitere Rezensionen allerdings nicht in Anspruch nehmen. Er spricht sie — es ist die Rezension zweier Werke für Streichinstrumente von B. und J. Stiastny (Allgem. Mus. Ztg. 1814, Sp. 726. 727.), die Rezension des Himmelschen »Vater unser« (Allgem. Mus. Ztg. 1810, Sp. 697 bis 708.), die Rezension einer Klaviersonate von F. Schneider (Allgem. Mus. Ztg. 1810, Sp. 305 bis 310.) und die Rezension dreier Quartette von Dotzauer (Allgem. Mus. Ztg. 1812, Sp. 747 bis 749.) — aber trotzdem Hoffmann zu und behält sich die Begründung seines Standpunktes vor. —

Folgende Rezensionen *können* Hoffmann zum Verfasser haben:

Allgem.	Mus.	Ztg.	1809.	14. Juni (Quartett von Radicati).
=	=	=	1811.	2. Januar (Drei Trios von Fémi).
=	=	=	1811.	8. Mai (Sonate von Carbonel).
=	=	=	1812.	5. Februar (Quartett und Trio von Maucourt).
=	=	=	1812.	3. Juni (Quartett von Schneider).
=	=	=	1812.	17. Juni (Gesänge von Fournes).
=	=	=	1812.	11. November (XXIV Caprices für Flöte von Seydler).

Allgem. Mus. Ztg. 1812. 16. Dezember (Klavierauszug von Glucks Iphigenie).
= = = 1813. 3. November (Über Feldmusik).
= = = 1814. 25. Mai (Lobgesang von Stunz).
= = = 1814. 12. Oktober (Tedeum von Weber).
= = = 1814. 9. November (Lieder von Henkel).

Dagegen sind folgende Rezensionen der Allgem. Mus. Ztg., die aus den Ausgaben der musikalischen Schriften Hoffmanns bis jetzt nicht auszurotten waren, unter allen Umständen Hoffmann abzusprechen, da absolut nichts für ihre Echtheit spricht:

1. Rez. von Beethovens 6. Sinf. (vergl. H. v. Müller. Hoffmann u. Härtel. S. 23. Anm. 3.)
2. = = Beethovens Fantasie Op. 80 (vergl. S. 110 dieser Arbeit).
3. = = = Oratorium Op. 85.
4. = = Rombergs Lied von der Glocke.
5. = = = Macht des Gesanges.
6. = = J. S. Bachs englischen Saiten.

Berichtigung.

Auf S. 12, Z. 10 muß es heißen: ... dünkt ihn das Trio ...
" S. 33, Z. 34 " " " ..., so sich ich's nicht meh.
" S. 52, Z. 13/14 muß es heißen:

III. Opernkomponisten.

1. Komponisten vor Gluck.

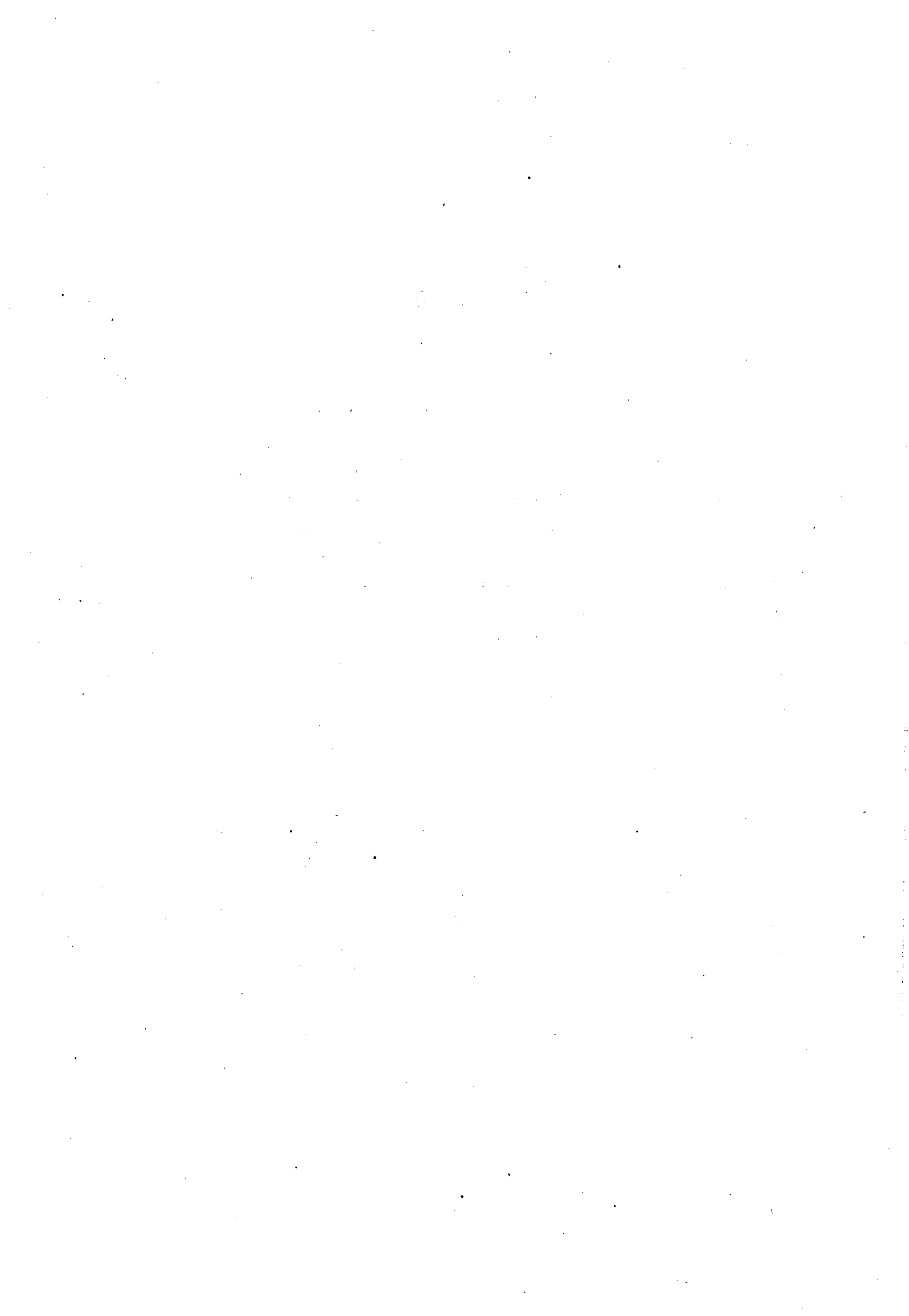
usw.

Lebenslauf.

Ich wurde am 3. Februar 1886 als Sohn des Kaufmanns Rudolf Kroll in Deutsch-Eylau geboren, besuchte dort die Schule, später das Gymnasium zu Allenstein, erwarb das Reifezeugnis des Königlichen Wilhelmsgymnasiums zu Königsberg i. Pr., woselbst ich von 1904 ab (dazwischen ein Semester in München) klassische, germanische Philologie und Philosophie studierte. Außerdem bildete ich mich während dieser Zeit an verschiedenen Instituten (zuletzt am Ostpr. Konservatorium des Kgl. Musikdirektors O. Fiebach) in der Musiktheorie und im Klavierspiel aus. Das examen rigorosum bestand ich am 26. Mai 1909. Während meiner Studienzeit nahm ich an den Seminaren und Vorlesungen folgender Herren Professoren und Dozenten teil:

Ach, Baumgart, Crusius, Deubner, Drerup, Franke, Furtwängler, Haendtke, Hallervorden, Heinze, Jeep, Kowalewski, Ludwich, Meissner, Meumann, Notthaft, Oehmichen, Otto, v. d. Pfordten, Puppe, Roßbach, Rühl, Schade, Schmidt, Schöne, Tolkiehn, Uhl, Unger, Voll, Walter, Wentscher, Weymann, Wilhelm, Wünsch.

Durch Rat und Tat unterstützten mich bei Anfertigung vorliegender Arbeit die Herren Prof. Dr. R. Meissner und Geheimrat Prof. Dr. H. Baumgart in Königsberg i. Pr., ferner die Herren H. v. Müller und Prof. G. Ellinger in Berlin. Ihnen allen, insbesondere Herrn Prof. Meissner, spreche ich meinen herzlichen Dank aus.




1.
2.
3.
4.
5.
3
6.



7.
S. 10
Oboe.
Viol. 1.
Bässe
8.
S. 10
9.
S. 11
Viol.
Bratsch.
Vc. u. Bässe
10.
S. 11
Flöte
Bässe


11.
12.
13.
14.
15.
16.
Viol.
Bässe

4.




25.
26.
27.
28.
Takt 60 ff.
29.
57
(Im Bass Viertel auf Es)
30.
31.
32.
von und zu und
33.


34.
u.s.w.
35.
36.
37.
Gibt uns Gott....
u.s.w.
38.


7
39.
40.
41.
Frau Nachtigall mach dich be-reit, der Tag bricht an, es ist hoh Zeit, du sollst mein treuer Bo-te sein, wohl zu der Aller-liebsten mein.
42.
Das macht mir Angst und Schmer- zen.
43.
Das macht mir Angst und Schmer- zen.


44.
45.
46.
47.



48.

Und jene himmlischen Ge- stal-ten, sie fragen nicht nach Mann und Weib

49. Liedchen der Sehnsucht.

(Aus Herders Liedersammlung.)

Leipziger Allg. mus. Ztg. 1814. Sp. 691 u. 692.

pp

1. Der sü- ße Schlaf, der sonst stillt alles wohl, kann stillen nicht me
2. Kein Speis und Trank mir Lust und Nahrungzeit, kein Kurzweil ist, die
3. Kein G'sell- schaft ich nicht mehr besu-chen mag, ganz einzig sitz in

1. Herz mit Trauern voll, das schafft al- lein, die mich erfreuen
2. mir mein Herz er- freut; das schafft al- lein, die mir am Herze
3. Unmut Nacht und Tag; das schafft al- lein, dich ich im Herzen


1. soll, er- freu- en soll! 4. In Zu- - ver- sicht ab-
2. leid, von Her- zen leid.
3. trag, im Herzen trag.
lein gen ihr ich sang, und hoff sie soll mich nicht ver- las- sen
lang; sonst fiel ich gewiß in's bittern To- des Zwang, in's Todes Zwang.


50.
51.
Flöte
Oboe
Chor
Fagott
Fagott
52.
53.
Viol.


54.
lüstet's ihr, lüstet's ihr, usw.
lüstet's ihr
55
56.
Im Tod ist Wahrheit,
57.
58.
59.
106
110.


60.
Sopran. Alt.
nom mez nous la vic. ti - - - me
nom mez nous la vic- ti - me
Ten: Bass.
nom mez nous la vic. ti - - me la vic - ti - me
61.
62.
u. s. w.
63.